



**Instituto Politécnico de Portalegre**  
**Escola Superior de Educação e de**  
**Ciências Sociais de Portalegre**



# **“É MULHER? É HOMEM? NÃO! SÃO AS *SUPERDRAGS!*”: UMA ANÁLISE DOS ENUNCIADOS DISCURSIVOS DA SÉRIE**

Claudinei Lopes Junior

Mestrado em Média e Sociedade / Turma: 2018/2019

**Dezembro/2019**

**CLAUDINEI LOPES JUNIOR**

**“É MULHER? É HOMEM? NÃO! SÃO AS *SUPERDRAGS*!”: UMA  
ANÁLISE DOS ENUNCIADOS DISCURSIVOS DA SÉRIE**

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de  
Portalegre - IPP, como requisito para a obtenção do título  
de Mestre em Média e Sociedade.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Adriana Mello Guimarães**

**Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carolina Fernandes da Silva Mandaji**

**Portalegre**

**2019**

**Instituto Politécnico de Portalegre**  
**Escola Superior de Educação e Ciências Sociais**

Mestrado em Média e Sociedade

**“É MULHER? É HOMEM? NÃO! SÃO AS  
SUPERDRAGS!”: UMA ANÁLISE DOS ENUNCIADOS  
DISCURSIVOS DA SÉRIE**

Claudinei Lopes Junior

**Júri:**

Presidente: Prof<sup>a</sup>. Doutor Abílio José Maroto Amiguiinho

---

Arguente: Prof<sup>o</sup> Doutor Fabio Mario da Silva

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Doutora Carolina Fernandes da Silva Mandaji

---

**Dezembro/2019**

A tudo aquilo que me tirou as forças de prosseguir e a tudo aquilo que imediatamente me reabastecia de força e coragem redobradas para continuar prosseguindo!



## **Agradecimentos**

O ser humano não faz nada sozinho, conseqüentemente, ninguém escreve um trabalho acadêmico sozinho. Sei que essas páginas não serão capazes de expressar o tamanho da minha gratidão mas espero conseguir exprimir o meu mais sincero muito obrigado a todas as pessoas aqui listadas, afinal elas foram imprescindíveis para o início, andamento e conclusão desse trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus! Não importa qual seja o seu, qual seja o meu! O importante é reconhecermos a nossa pequenez nesse mundo e agradecermos pelas oportunidades e privilégios que temos.

Considero a minha vida como um jardim, por isso, em seguida, agradeço a uma das bases mais importantes para mim: minha família. Agradeço pelos 19 anos que tive a valiosa chance de passar com a minha rosa vermelha, minha mãe, Ana Maria Pavaneti Lopes, que desde sempre me indicou o caminho que deveria seguir e agora, espero que esteja orgulhosa de onde quer que me sondas. Ao lado de minha rosa vermelha, sempre estive a minha rosa branca, minha tia, Marlene Pavaneti, a qual agradeço imensamente, por sempre estar ali tanto na primavera como no inverno procurando sempre me mostrar a positividade das circunstâncias além de sempre estar disposta a me apoiar em absolutamente tudo. Também, agradeço ao meu cravo, meu pai, Claudinei Lopes, que apesar de ser mais reservado e de às vezes não me compreender, sempre se mostrou como aquela figura paterna que me transmitia confiança e amor frisando que Deus sempre está na frente preparando o terreno para que pudéssemos plantar boas sementes. Além dessas preciosidades, agradeço as minhas irmãs, Aline Fernanda Pavaneti e Ana Talita Lopes Benarde, por estarem presentes em todo o processo de construção da minha pessoa, às vezes me divertindo, às vezes conversando sobre assuntos sérios e às vezes apenas estando ali. Agradeço as minhas sobrinhas, Giovanna Pavaneti e Ana Laura Pavaneti Lopes Benarde, por trazerem alegria à família e por me mostrarem que mesmo sendo tão pequenos, nós, seres humanos, já somos tão importantes na vida das pessoas.

Além da minha família, não acaba por aí os agradecimentos às pessoas responsáveis por me fazer quem eu sou, por isso, agradeço àqueles que ajudaram a me moldar desde a infância. A minha madrinha, Marli Belizário do Prado, pelo incentivo que sempre serviu de combustível. À Ana Cristina Rossi Castilho, pelas madrugadas de conversas regadas a várias cocadas e a muito gláçúcar e à sua filha e minha amiga, Ana Beatriz Castilho Martins. À Lúcia de Moura Agostine e família por procurarem saber como eu estava e como os estudos se desenvolviam me apoiando e me incentivando desde criança.

À Nice, Dorinha, Nazaré e Maria que são mais do que simples vizinhas. São pessoas importantes que estiveram, quando podiam, a me impulsionar sempre com palavras amigas e de conforto. Tal como agradeço à Claudia Cardoso Souza Fernandes e à Regina Angélica da Silva, amigas da família que acompanharam meu crescimento e estiveram sempre a me incentivar. Aliás nunca me esqueço daquele dicionário de espanhol que ganhei!

A caminhada escolar me proporcionou muitas amizades, algumas que carrego até hoje e por isso aqui agradeço à Escola Cultural Brasileira e ao Colégio Objetivo 9 de Julho por terem me oferecido uma bagagem de conhecimento e de amigos, sem aos quais, não seria capaz de chegar até aqui. Gratifico, algumas pessoas, nomeadamente: Maiara Roberto dos Santos, Karine Ariane dos Reis, Eloisa Bussi Fernandes, Ieda Caroline Costa Castilho, Maria Julia de Biasi Camargo, Amanda Alvarenga, e, em especial, Luiza Azevedo, afinal sem seu empurrão não estaria onde estou!

Também, deixo meu muito obrigado à todos da FISK - Taubaté por terem sido os primeiros a terem me dado a oportunidade de ensinar e por, conseqüentemente, terem sido os responsáveis por me fazer descobrir que era isso que eu queria fazer para a vida toda.

Agradeço também aos amigos que fiz em Curitiba, quando me mudei para começar o que eu chamo de “o início de tudo”: a universidade. O meu muito obrigado à Amanda Gomes Silva Silvestre, Gabriela Yekuti Mayumi, Amanda Mendes, Ubiratan Martins Junior, Barbara Sthefany dos Santos, Guilherme David Godoy, Leticia Salla, Alcilaine de Macedo Alencar, William Princival, Nayane Pantoja Cardoso, Maria Eduarda Ribeiro Lopes Maciel, Gabriel Ferreira Vale, Thayna Bressan da Silva, Leidiany Santos, Ygor Felipe Panichi, Hélica da Costa Rodrigues Ramos, Pedro Humberto Augusto Paz Teixeira Nunes, Adriano Gonzaga Duarte, Mariah de Oliveira Lima, Sueli Aparecida Pereira e Bianca Caroline Mengau Morgado,

Não podia esquecer de agradecer aos amigos que estiveram, literalmente, ao meu lado no decorrer desse trabalho, aturando meus surtos e me dando muito apoio. O meu muito obrigado à Ariane dos Santos Alves, Sthefanie Leão, Aline Montenegro, Sabrina Ribeiro, Paulo José Ribeiro Machado de Oliveira Barata, Matheus Neves Rabello, Luiza Barbosa Mira, Rodolpho Kaseski de Castro, Sofia Kaseski de Castro, Leonardo Ferreira Santos, Leticia de Jesus Barbosa dos Santos, Karla Maria Desdín Carrión, Maimuna Jau, Silene Sanches Landim, Nicole Baldé Cassamá, Pâmela Altino, Rita Isabel Félix Boavida, Joana Carona Costa, Vera Lúcia Velez Vieira, Patricia Isabel Martins Leitão, Anne Karoline Borges Correia Silva, Guilherme Nascimento de Sousa, Celsio Moreira Gil, Analbina Fernandes da Costa, Telmo Grillo, Emanuel Pacheco Rodrigues, Joana Fernandes Silva, André Filipe Marto Carreira, Eduardo Felipe da Silva Castro, Rayssa Waleska Ordones Braga, Victória Coelho Carvalho dos Santos, Bruno Marques Sotti, Beatriz Corrêa de Deus, Letícia da Silva Fernandes, Laura Nucci Pontelli, Beatriz Rocha da Natividade, Victor Cesar de Paula Costa, Maria Beatriz Pinto, Lucas Martins Miranda, Liliana Maria Pedro Rebelo, Rômulo Chagas, João Vitor Sabino, Gabriel Fernandes Sales, Deya Todorova Argirova, Aktoty Kadyrbek, Maria Clara Alves de Rezende Rocha, Kamila Weber de Souza, Maria Vitória Goettinaer Santos, Guilherme Barbosa Candido, Giuliano Pietro Reis Cerrato, Beatriz Boaretto Oliveira, Letícia da Cunha Augusto, Maria Elisa Perez Delgado, José Guilherme Machado Alves, Ana Karoline Freitas da Silva Oliveira, Victor da Silva Oliveira, Isaque Pires de Andrade, Pedro Lopes de Castro, Waldiney Viana Rodrigues, Maria Eduarda Benevides da Cruz, Breno de Carvalho Firmino e Raziell Miranda Rodrigues. Agradeço também a todos aqueles que trabalham na Residência de Estudantes de Portalegre que me acompanharam durante todo o processo de confecção dessa dissertação.

Há pessoas que nessa empreitada acadêmica desempenharam papel fundamental ao longo dos anos de formação escolar e de graduação. Agradeço a alguns professores da minha formação que foram essenciais para a implantação de um espírito crítico em mim além de serem os responsáveis por me mostrem que o mundo não se resumia a minha querida Taubaté. Além dessa minha gratificação, agradeço ao DALIC (Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação) e nomeadamente a alguns professores que já no ensino superior considero que são os responsáveis por terem infiltrado em mim o grande sonho de ser colega de profissão deles. Agradeço ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Zama Caixeta Nascentes, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anuschka Reichmann Lemos, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edna Miola, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Claudia Nocciolini Rebecchi e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Juliana Pereira Sousa. Todos que com maestria e muita competência sempre estiveram disposto a me dar conhecimento, que é aquilo que uma vez sendo meu, ninguém me tira.

Agradeço imensamente ao Prof<sup>o</sup> M<sup>o</sup> Nuno Ricardo Fernandes pelo incentivo e pelas trocas de conhecimentos que foram tremendamente válidas. Agradeço à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carolina Fernandes da Silva Mandaji, que mesmo estando a um oceano de distância, sempre esteve disponível para iluminar meu caminho além de sempre confiar no meu potencial; também agradeço à

Profª Drª Adriana Mello Guimarães, que, na verdade, foi um dos maiores e melhores presentes que essa experiência em terras portuguesas poderia me oferecer: muito obrigado por sempre estar disposta, por sempre estar presente tanto como orientadora como amiga.

Agradeço ao Instituto Politécnico de Portalegre (IPP) pela acolhida, especialmente ao José Polainas; e agradeço à Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) pela oportunidade rica e única de ter essa experiência de cunho científico no exterior.

Como se nota, na flora desse meu jardim, não faltam margaridas, tulipas, violetas, gardênia, orquídeas e tantas outras belas flores que já desabrocharam, que ainda vão desabrochar, ou ainda, assim como minha rosa vermelha, já me deram seu melhor e partiram. São essas flores que me fazem rir, me alegram, me deixam cotidianamente feliz e orgulhoso de as possuírem e de ter tido a oportunidade de ver algumas crescerem e desabrocharem pro mundo sua vitalidade e sua cor junto comigo. Por isso, aqui finalizo esperando que essa dissertação seja um fruto, motivo de orgulho, não só para mim, mas para todos citados aqui anteriormente.

O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (Foucault, 1999, p. 10).

You have a voice, so use it. Speak up. Raise your hands. Shoot your answers. Make yourself heard, whatever it takes. Just find your voice and When you do, fill the damn silence<sup>1</sup> (Rhimes, Driscoll, Gordon & Washington, 2015).

---

<sup>1</sup> Tradução do autor: “Você tem uma voz, então use-a. Fale. Levante suas mãos. Grite suas respostas. Faça com que seja ouvida, não importa como. Apenas encontre sua voz, e quando fizer isso, preencha o maldito silêncio” (Rhimes, Driscoll, Gordon & Washington, 2015).

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo central analisar discursivamente os enunciados do discurso LGBTI+, do discurso religioso, do discurso erótico além da intertextualidade contidos nos cinco episódios da primeira temporada da série *SuperDrags*, produzida e distribuída pela plataforma *Netflix* no ano de 2018. Tendo em vista que nosso objeto de estudo se configura como um produto cultural audiovisual seriado disponibilizado em uma plataforma de *streaming*, considerada uma hipertelia televisiva, a discussão sobre as mudanças impelidas ao gênero ficcional seriado se estabelece como um ponto importante para uma contextualização da extensão onde nosso objeto de investigação se instaura. Além disso, explicar a operacionalidade do humor, da ironia e dos estereótipos na composição de uma narrativa, especificamente, é outra circunstância debatida na confecção deste estudo uma vez que todos esses elementos são interpelados na série. E, por fim, numa tentativa de compreender as escolhas narrativa-discursivas de *SuperDrags* e de suplementar a parte analítica de nossa pesquisa, torna-se necessário o embate entre o que a regulação de gênero e de sexo impelem como aceite e aquilo que, por seu lado, a Teoria Queer defende, que nada mais é do que a subversão em nível sócio-cultural-político da dominação do sistema binário no qual sexualidade e gênero estão encaixados. Quanto à escolha metodológica, preza-se por um modelo teórico-analítico, por isso que a Análise do Discurso (AD) de corrente francesa é selecionada de maneira que assim se possa eleger conceitos importantes para a posterior análise. Por fim, quanto à análise, a intenção é verificar como os discursos, respectivamente LGBTI+, religioso e erótico aliados a intertextualidade, circulam na série, partindo da premissa de que *SuperDrags* se posiciona de maneira a defender a subversão da dominação imposta pelas normas de gênero e sexo fazendo-se valer do humor, da ironia e da articulação de estereótipos para atingir tal objetivo; e o que pode ser reiterado como resultado dessa análise é que nosso objeto de estudo corrobora discursivamente o pressuposto de subversão de gênero e de sexo.

**Palavras-chave:** *Streaming*; Estratégias narrativas; Estudos de Gênero; Análise do Discurso; *SuperDrags*.

## **Abstract**

The main objective of this study is to analyze discursively the statements presented in the LGBTI+ discourse, religious discourse, erotic discourse and the intertextuality contained in the five episodes of the first season of the SuperDrag series, produced and distributed by Netflix platform in 2018. Due to our object of study is configured as a serial audiovisual cultural product made available on a streaming platform, considered a television hyperelia, the discussion about the changes impelled to the serial fictional genre is established as an important point for a contextualization for the extension where our object of investigation is established. Furthermore, explaining the operability of humor, irony and stereotypes in the composition of a narrative, specifically, is another circumstance debated in this study since all these elements are challenged in the SuperDrag series. And finally, in an attempt to understand SuperDrag's narrative-discursive choices and to supplement the analytical part of our research, it is necessary to clash between what gender and sex regulation push as accepted and what Queer Theory, for its part, argues that it is nothing more than the subversion at the socio-cultural-political level of the domination of the binary system in which sexuality and gender are embedded. As a methodological choice, it is prized for a theoretical-analytical model, so that is why the Discourse Analysis, from a French current, is selected for selecting important concepts that can be chosen for further analysis. Finally, for the analysis, the intention is to verify how the discourses, respectively LGBTI +, religious and erotic combined with intertextuality, circulate in the SuperDrag series, starting from the premise that it is positioned to defend the subversion of domination imposed by gender and sex norms using humor, irony and articulating stereotypes to achieve this goal; and what may be reiterated as a result of this analysis is that our object of study discursively corroborates the assumption of gender and gender subversion.

**Keywords:** Streaming; Narrative strategies; Gender Studies; Discourse Analysis; SuperDrag.

## Lista de Tabelas

|   |    |
|---|----|
| Tabela 1: Classificação evolutiva do panorama televisivo estadunidense por Uricchio. .... | 31 |
|---|----|

## Lista de Figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1: <i>Frame</i> 01, Episódio 01, 1ª temporada. ....  | 153 |
| Figura 2: <i>Frame</i> 02, Episódio 01, 1ª temporada. ....  | 153 |
| Figura 3: <i>Frame</i> 03, Episódio 01, 1ª temporada. ....  | 154 |
| Figura 4: <i>Frame</i> 04, Episódio 02, 1ª temporada. ....  | 154 |
| Figura 5: <i>Frame</i> 05, Episódio 02, 1ª temporada. ....  | 154 |
| Figura 6: <i>Frame</i> 06, Episódio 03, 1ª temporada. ....  | 155 |
| Figura 7: <i>Frame</i> 07, Episódio 03, 1ª temporada. ....  | 155 |
| Figura 8: <i>Frame</i> 08, Episódio 01, 1ª temporada. ....  | 155 |
| Figura 9: <i>Frame</i> 09, Episódio 01, 1ª temporada. ....  | 156 |
| Figura 10: <i>Frame</i> 10, Episódio 03, 1ª temporada. .... | 156 |
| Figura 11: <i>Frame</i> 11, Episódio 03, 1ª temporada. .... | 157 |
| Figura 12: <i>Frame</i> 12, Episódio 03, 1ª temporada. .... | 157 |
| Figura 13: <i>Frame</i> 13, Episódio 03, 1ª temporada. .... | 157 |
| Figura 14: <i>Frame</i> 14, Episódio 01, 1ª temporada. .... | 158 |
| Figura 15: <i>Frame</i> 15, Episódio 01, 1ª temporada. .... | 158 |
| Figura 16: <i>Frame</i> 16, Episódio 01, 1ª temporada. .... | 158 |
| Figura 17: <i>Frame</i> 17, Episódio 01, 1ª temporada. .... | 159 |
| Figura 18: <i>Frame</i> 18, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 159 |
| Figura 19: <i>Frame</i> 19, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 159 |
| Figura 20: <i>Frame</i> 20, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 160 |
| Figura 21: <i>Frame</i> 21, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 160 |
| Figura 22: <i>Frame</i> 22, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 160 |
| Figura 23: <i>Frame</i> 23, Episódio 02, 1ª temporada. .... | 161 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 24: <i>Frame 24</i> , Episódio 02, 1ª temporada..... | 161 |
| Figura 25: <i>Frame 25</i> , Episódio 02, 1ª temporada..... | 161 |
| Figura 26: <i>Frame 26</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 162 |
| Figura 27: <i>Frame 27</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 162 |
| Figura 28: <i>Frame 28</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 162 |
| Figura 29: <i>Frame 29</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 163 |
| Figura 30: <i>Frame 30</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 163 |
| Figura 31: <i>Frame 31</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 164 |
| Figura 32: <i>Frame 32</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 164 |
| Figura 33: <i>Frame 33</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 165 |
| Figura 34: <i>Frame 34</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 165 |
| Figura 35: <i>Frame 35</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 166 |
| Figura 36: <i>Frame 36</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 166 |
| Figura 37: <i>Frame 37</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 166 |
| Figura 38: <i>Frame 38</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 167 |
| Figura 39: <i>Frame 39</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 167 |
| Figura 40: <i>Frame 40</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 167 |
| Figura 41: <i>Frame 41</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 168 |
| Figura 42: <i>Frame 42</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 168 |
| Figura 43: <i>Frame 43</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 169 |
| Figura 44: <i>Frame 44</i> , Episódio 02, 1ª temporada..... | 169 |
| Figura 45: <i>Frame 45</i> , Episódio 02, 1ª temporada..... | 170 |
| Figura 46: <i>Frame 46</i> , Episódio 02, 1ª temporada..... | 170 |
| Figura 47: <i>Frame 47</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 170 |
| Figura 48: <i>Frame 48</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 171 |
| Figura 49: <i>Frame 49</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 171 |
| Figura 50: <i>Frame 50</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 171 |
| Figura 51: <i>Frame 51</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 172 |



|   |     |
|---|-----|
| Figura 52: <i>Frame 52</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 172 |
| Figura 53: <i>Frame 53</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 172 |
| Figura 54: <i>Frame 54</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 173 |
| Figura 55: <i>Frame 55</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 173 |
| Figura 56: <i>Frame 56</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 173 |
| Figura 57: <i>Frame 57</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 174 |
| Figura 58: <i>Frame 58</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 174 |
| Figura 59: <i>Frame 59</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 174 |
| Figura 60: <i>Frame 60</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 175 |
| Figura 61: <i>Frame 61</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 175 |
| Figura 62: <i>Frame 62</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 175 |
| Figura 63: <i>Frame 63</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 176 |
| Figura 64: <i>Frame 64</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 176 |
| Figura 65: <i>Frame 65</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 176 |
| Figura 66: <i>Frame 66</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 177 |
| Figura 67: <i>Frame 67</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 177 |
| Figura 68: <i>Frame 68</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 177 |
| Figura 69: <i>Frame 69</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 178 |
| Figura 70: <i>Frame 70</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 178 |
| Figura 71: <i>Frame 71</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 179 |
| Figura 72: <i>Frame 72</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 179 |
| Figura 73: <i>Frame 73</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 179 |
| Figura 74: <i>Frame 74</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 180 |
| Figura 75: <i>Frame 75</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 180 |
| Figura 76: <i>Frame 76</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 180 |
| Figura 77: <i>Frame 77</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 181 |
| Figura 78: <i>Frame 78</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 181 |
| Figura 79: <i>Frame 79</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 181 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 80: <i>Frame 80</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 182 |
| Figura 81: <i>Frame 81</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 182 |
| Figura 82: <i>Frame 82</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 182 |
| Figura 83: <i>Frame 83</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 183 |
| Figura 84: <i>Frame 84</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 183 |
| Figura 85: <i>Frame 85</i> , Episódio 03, 1ª temporada.....   | 184 |
| Figura 86: <i>Frame 86</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 184 |
| Figura 87: <i>Frame 87</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 184 |
| Figura 88: <i>Frame 88</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 185 |
| Figura 89: <i>Frame 89</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 185 |
| Figura 90: <i>Frame 90</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 185 |
| Figura 91: <i>Frame 91</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 186 |
| Figura 92: <i>Frame 92</i> , Episódio 05, 1ª temporada.....   | 186 |
| Figura 93: <i>Frame 93</i> , Episódio 02, 1ª temporada.....   | 186 |
| Figura 94: <i>Frame 94</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 187 |
| Figura 95: <i>Frame 95</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 187 |
| Figura 96: <i>Frame 96</i> , Episódio 01, 1ª temporada.....   | 187 |
| Figura 97: <i>Frame 97</i> , Episódio 02, 1ª temporada.....   | 188 |
| Figura 98: <i>Frame 98</i> , Episódio 05, 1ª temporada.....   | 188 |
| Figura 99: <i>Frame 99</i> , Episódio 02, 1ª temporada.....   | 189 |
| Figura 100: <i>Frame 100</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 189 |
| Figura 101: <i>Frame 101</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 190 |
| Figura 102: <i>Frame 102</i> , Episódio 01, 1ª temporada..... | 190 |
| Figura 103: <i>Frame 103</i> , Episódio 05, 1ª temporada..... | 190 |
| Figura 104: <i>Frame 104</i> , Episódio 04, 1ª temporada..... | 191 |
| Figura 105: <i>Frame 105</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 191 |
| Figura 106: <i>Frame 106</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 191 |
| Figura 107: <i>Frame 107</i> , Episódio 03, 1ª temporada..... | 192 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 108: <i>Frame</i> 108, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 192 |
| Figura 109: <i>Frame</i> 109, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 193 |
| Figura 110: <i>Frame</i> 110, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 193 |
| Figura 111: <i>Frame</i> 111, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 193 |
| Figura 112: <i>Frame</i> 112, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 194 |
| Figura 113: <i>Frame</i> 113, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 194 |
| Figura 114: <i>Frame</i> 114, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 194 |
| Figura 115: <i>Frame</i> 115, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 195 |
| Figura 116: <i>Frame</i> 116, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 195 |
| Figura 117: <i>Frame</i> 117, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 195 |
| Figura 118: <i>Frame</i> 118, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 196 |
| Figura 119: <i>Frame</i> 119, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 196 |
| Figura 120: <i>Frame</i> 120, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 196 |
| Figura 121: <i>Frame</i> 121, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 197 |
| Figura 122: <i>Frame</i> 122, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 197 |
| Figura 123: <i>Frame</i> 123, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 198 |
| Figura 124: <i>Frame</i> 124, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 198 |
| Figura 125: <i>Frame</i> 125, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 199 |
| Figura 126: <i>Frame</i> 126, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 199 |
| Figura 127: <i>Frame</i> 127, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 200 |
| Figura 128: <i>Frame</i> 128, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 200 |
| Figura 129: <i>Frame</i> 129, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 201 |
| Figura 130: <i>Frame</i> 130, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 201 |
| Figura 131: <i>Frame</i> 131, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 201 |
| Figura 132: <i>Frame</i> 132, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 202 |
| Figura 133: <i>Frame</i> 133, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 202 |
| Figura 134: <i>Frame</i> 134, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 202 |
| Figura 135: <i>Frame</i> 135, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 203 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 136: <i>Frame</i> 136, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 203 |
| Figura 137: <i>Frame</i> 137, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 203 |
| Figura 138: <i>Frame</i> 138, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 204 |
| Figura 139: <i>Frame</i> 139, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 204 |
| Figura 140: <i>Frame</i> 140, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 204 |
| Figura 141: <i>Frame</i> 141, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 205 |
| Figura 142: <i>Frame</i> 142, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 205 |
| Figura 143: <i>Frame</i> 143, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 205 |
| Figura 144: <i>Frame</i> 144, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 206 |
| Figura 145: <i>Frame</i> 145, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 206 |
| Figura 146: <i>Frame</i> 146, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 206 |
| Figura 147: <i>Frame</i> 146, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 207 |
| Figura 148: <i>Frame</i> 146, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 207 |
| Figura 149: <i>Frame</i> 149, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 207 |
| Figura 150: <i>Frame</i> 150, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 208 |
| Figura 151: <i>Frame</i> 151, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 208 |
| Figura 152: <i>Frame</i> 152, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 208 |
| Figura 153: <i>Frame</i> 153, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 209 |
| Figura 154: <i>Frame</i> 154, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 209 |
| Figura 155: <i>Frame</i> 155, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 209 |
| Figura 156: <i>Frame</i> 156, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 210 |
| Figura 157: <i>Frame</i> 157, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 210 |
| Figura 158: <i>Frame</i> 158, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 210 |
| Figura 159: <i>Frame</i> 159, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 211 |
| Figura 160: <i>Frame</i> 160, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 211 |
| Figura 161: <i>Frame</i> 161, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 211 |
| Figura 162: <i>Frame</i> 162, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 212 |
| Figura 163: <i>Frame</i> 163, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 212 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 164: <i>Frame</i> 164, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 212 |
| Figura 165: <i>Frame</i> 165, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 213 |
| Figura 166: <i>Frame</i> 166, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 213 |
| Figura 167: <i>Frame</i> 167, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 213 |
| Figura 168: <i>Frame</i> 168, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 214 |
| Figura 169: <i>Frame</i> 169, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 214 |
| Figura 170: <i>Frame</i> 170, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 214 |
| Figura 171: <i>Frame</i> 171, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 215 |
| Figura 172: <i>Frame</i> 172, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 215 |
| Figura 173: <i>Frame</i> 173, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 215 |
| Figura 174: <i>Frame</i> 174, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 216 |
| Figura 175: <i>Frame</i> 175, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 216 |
| Figura 176: <i>Frame</i> 176, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 216 |
| Figura 177: <i>Frame</i> 177, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 217 |
| Figura 178: <i>Frame</i> 178, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 217 |
| Figura 179: <i>Frame</i> 179, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 217 |
| Figura 180: <i>Frame</i> 180, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 218 |
| Figura 181: <i>Frame</i> 181, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 218 |
| Figura 182: <i>Frame</i> 182, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 218 |
| Figura 183: <i>Frame</i> 183, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 219 |
| Figura 184: <i>Frame</i> 184, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 219 |
| Figura 185: <i>Frame</i> 185, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 219 |
| Figura 186: <i>Frame</i> 186, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 220 |
| Figura 187: <i>Frame</i> 187, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 220 |
| Figura 188: <i>Frame</i> 188, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 220 |
| Figura 189: <i>Frame</i> 189, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 221 |
| Figura 190: <i>Frame</i> 190, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 221 |
| Figura 191: <i>Frame</i> 191, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 221 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 192: <i>Frame</i> 192, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 222 |
| Figura 193: <i>Frame</i> 193, Episódio 03, 1ª temporada ..... | 222 |
| Figura 194: <i>Frame</i> 194, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 222 |
| Figura 195: <i>Frame</i> 195, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 223 |
| Figura 196: <i>Frame</i> 196, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 223 |
| Figura 197: <i>Frame</i> 197, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 224 |
| Figura 198: <i>Frame</i> 198, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 224 |
| Figura 199: <i>Frame</i> 198, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 224 |
| Figura 200: <i>Frame</i> 200, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 225 |
| Figura 201: <i>Frame</i> 201, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 225 |
| Figura 202: <i>Frame</i> 201, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 226 |
| Figura 203: <i>Frame</i> 203, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 226 |
| Figura 204: <i>Frame</i> 204, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 227 |
| Figura 205: <i>Frame</i> 205, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 227 |
| Figura 206: <i>Frame</i> 206, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 228 |
| Figura 207: <i>Frame</i> 207, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 228 |
| Figura 208: <i>Frame</i> 208, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 228 |
| Figura 209: <i>Frame</i> 209, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 229 |
| Figura 210: <i>Frame</i> 210, Episódio 05, 1ª temporada ..... | 229 |
| Figura 211: <i>Frame</i> 211, Episódio 01, 1ª temporada ..... | 229 |
| Figura 212: <i>Frame</i> 212, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 230 |
| Figura 213: <i>Frame</i> 213, Episódio 02, 1ª temporada ..... | 230 |
| Figura 214: <i>Frame</i> 214, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 230 |
| Figura 215: <i>Frame</i> 215, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 231 |
| Figura 216: <i>Frame</i> 216, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 231 |
| Figura 217: <i>Frame</i> 217, Episódio 04, 1ª temporada ..... | 231 |

### **Lista de Abreviaturas e Siglas**

|        |   |
|--------|---|
| AIDS   | <i>Acquired Immune Deficiency Syndrome</i>  |
| AD     | Análise do Discurso   |
| a.C.   | Antes de Cristo   |
| DVD    | <i>Digital Video Disc</i>   |
| DVR    | <i>Digital Video Recorder</i>   |
| HIV    | <i>Human Immunodeficiency Virus</i>   |
| HQ's   | Histórias em quadrinhos   |
| IPTV   | <i>Internet Protocol Television</i>   |
| LGBTI+ | Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros, Intersex e mais outras denominações |
| NASA   | <i>National Aeronautics and Space Administration</i>  |
| NVOD   | <i>Video On Demand</i>  |
| PPV    | <i>Pay-per-view</i>   |
| SEBRAE | Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas  |
| TV     | Televisão   |
| VCR    | <i>Video Cassette Recorder</i>  |
| VHS    | <i>Video Home System</i>  |
| VOD    | <i>Video On Demand</i>  |

## Sumário

|   |    |
|---|----|
| Introdução.....   | 21 |
| 1 A Revolução do <i>Streaming</i> : a modernização com <i>SuperDrags</i> .....                          | 26 |
| 1.1 Breves notas sobre a narrativa no audiovisual .....   | 26 |
| 1.2 A lógica televisiva: o fluxo televisual.....  | 27 |
| 1.3 A lógica da narrativa televisiva: o gênero ficcional televisivo.....                                | 32 |
| 1.4 Um fenômeno chamado <i>Netflix</i> .....  | 36 |
| 1.5 O gênero ficcional televisivo <i>versus</i> a narrativa complexa nas produções da <i>Netflix</i> .. | 37 |
| 1.6 Um universo maior que o de <i>SuperDrags</i> .....  | 41 |
| 1.7 <i>SuperDrags</i> em pauta .....  | 46 |
| 2 Animação, humor e estereótipo: uma convergência em <i>SuperDrags</i> .....                            | 55 |
| 2.1 Breves notas sobre o contexto produtivo das animações .....   | 55 |
| 2.1.1 Territórios da animação .....   | 56 |
| 2.1.2 Contorno histórico da animação.....   | 58 |
| 2.1.3 Estratégias narrativas na animação .....  | 62 |
| 2.1.4 Gênero e corpo na animação.....   | 64 |
| 2.2 Humor: uma primeira abordagem.....  | 67 |
| 2.2.1 Teoria da Incongruência .....   | 69 |
| 2.2.2 O apelo discursivo e social do ato humorístico .....  | 71 |
| 2.2.3 Humor <i>versus</i> Ironia.....   | 74 |
| 2.3 Humor e estereótipos .....  | 76 |
| 2.3.1 Perspectivas científicas e funcionalidades do estereótipo.....                                    | 77 |
| 2.3.2 A lógica do estereótipo com a mídia e os seus produtos culturais .....                            | 80 |
| 3 A representatividade de gênero em <i>SuperDrags</i> .....   | 83 |



|  |     |
|--|-----|
| 3.1 Breves apontamentos sobre a Teoria Queer .....   | 83  |
| 3.2 Contextualização histórica da Teoria Queer .....   | 84  |
| 3.3 Discussões sobre gênero, sexo e corpo .....  | 93  |
| 3.4 “Queeness” e “Kingness”: os holofotes em <i>drag queens</i> e em <i>drag kings</i> ..... | 97  |
| 4 Metodologia e Análise.....   | 108 |
| 4.1 Procedimentos metodológicos.....   | 108 |
| 4.2 Análise Discursiva .....   | 116 |
| 4.2.1 O discurso LGBTI+ em <i>SuperDrags</i> .....   | 116 |
| 4.2.2 O discurso religioso em <i>SuperDrags</i> .....  | 123 |
| 4.2.3 O discurso erótico em <i>SuperDrags</i> .....  | 128 |
| 4.2.4 A intertextualidade em <i>SuperDrags</i> .....   | 132 |
| Considerações finais.....  | 138 |
| Referências .....  | 144 |
| Anexos .....   | 153 |

## Introdução

A televisão, como meio de comunicação, foi durante muito tempo uma das maiores responsáveis pela vinculação dos produtos culturais audiovisuais. Douglas Kellner (2001, p. 304) ainda releva que junto com outras formas da cultura da mídia, a televisão executa um papel primordial na reestruturação das identidades, das formas de pensamento e comportamento da contemporaneidade. Dessa maneira, uma das maneiras que a máquina televisa consegue desempenhar esse seu papel estruturante social é por meio das narrativas intrínsecas em seus produtos culturais audiovisuais em série.

No âmbito científico, esses produtos culturais audiovisuais seriados vinculados por um conjunto de meios de comunicação tal como a TV sempre foram alvos das investigações de muitos pesquisadores de diversas áreas da ciência a fim de compreenderem melhor sua produção, distribuição e consumo. Além disso, é fácil notar que paulatinamente graças à tecnologia, que exerce uma força na dinâmica do cotidiano dos indivíduos, de uma maneira geral, a existência desses produtos culturais audiovisuais em série vinculados a algum meio de comunicação tem progredido tanto na questão da técnica de produção, na forma de distribuição e no próprio consumo.

A medida que acontecem as inovações tecnológicas, a televisão e as técnicas de narração dos seus produtos culturais audiovisuais seriados precisam então adaptar suas lógicas de funcionamento a partir das novidades tecnológicas, as quais, consequentemente, afetam os modos de produção, distribuição e consumo da própria máquina televisa e de seus produtos. Nessa cultura da mídia onde televisão e outros meios comunicacionais se alocam, segundo Kellner (2001, p. 52) também é onde se configura o lócus onde a natureza e a forma das produções da indústria cultural estão acopladas aos seus modos de produção e distribuição, sendo assim, não é possível dissociar o caráter cultural do tecnológico-industrial que a mídia tem em relação aos seus produtos. Ou seja, ao mesmo passo que há a possibilidade de reprodutibilidade na produção comovida pela tecnologia, é possível também entender o âmbito cultural responsável pela busca da representação do real.

É nessa intersecção onde há o aumento da produção de produtos culturais audiovisuais em série e a viabilidade de representação cultural que reside o interesse em compreender como o próprio ser humano aproveita o mecanismo simbólico desses produtos culturais para se autocriticar como indivíduo e como sociedade, fazendo-se valer das representações que estão embutidas e são transmitidas pelas narrativas escolhidas na composição de cada produto. Portanto, a ficção sempre é orientada no real, o qual, por sua vez, se reflete na ficção numa ação simultânea. Sendo os produtos culturais audiovisuais seriados um dos espectros midiáticos, Douglas Kellner pondera num âmbito mais inteiriço da cultura da mídia que seus textos e suas imagens

[...] não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos (Kellner, 2001, p. 13).

Com essa ponderação, pode-se afirmar a importância, então, de examinar e questionar as representações contidas nesses produtos uma vez que também são capazes de pautar na sua construção temáticas e problemáticas contemporâneas, e consequentemente como a sociedade e como os indivíduos lidam com elas. Para tanto, é preciso explorar o caminho das escolhas técnicas efetuadas para a construção daquilo que os produtos culturais audiovisuais desejam reproduzir como discurso, afinal, a partir da complexidade que essas produções têm assumido com o passar do tempo, é nítido o poder discursivo que elas adquiriram, não sendo mais consideradas como meras produções de entretenimento.

Na contemporaneidade, as inovações tecnológicas e o apelo ao digital propõem a disposição da sociedade em rede (Castells, 2003), e não sendo diferente, a televisão passou a competir com outros tipos de serviços na produção, disponibilização e consumo de conteúdos. E quanto aos produtos culturais seriados, pode-se enfatizar a criação de algumas plataformas, sendo a *Netflix* uma de grande destaque para esse trabalho. Em detrimento das transformações estéticas e nas narrativas dessa nova era de produtos audiovisuais seriados provenientes da proposta de configuração da sociedade em rede, é pertinente destacar, no âmbito narrativo, que uma complexidade narrativa se instaura nessa nova maneira de contar histórias que já havia iniciado mesmo antes da criação da internet (Mittell, 2012, p. 36).

Em nosso estudo, tendo em vista, nosso objeto, é preciso pontuarmos um ramo mais específico desses produtos culturais audiovisuais seriados que, são as animações. Tal como um produto cultural audiovisual é capaz de servir de molde representacional da vida das pessoas porque suas imagens e narrativas têm significados polissêmicos carregados de ideologias (Kellner, 2001, p. 302), uma animação também está habilitada a mesma intervenção na sociedade. Afinal, Hall (2003, p. 179) reforça que qualquer prática social é constituída entre o significado e a representação sendo que os sistemas de representação são aqueles que são utilizados para significar o mundo para e pelas pessoas de maneira que a ideologia se torna a responsável por estruturalizar o pensamento e a avaliação para essa significação.

Para nossa pesquisa, ainda é importante frisar uma das temáticas centrais abordada pelo nosso objeto de estudo a qual pode estar aproximada de alguns outros produtos culturais seriados contemporâneos que tratam de tópicos similares, sendo assim, é necessária a apresentação do objeto de estudo. Este trabalho tem a série *SuperDrags*, produzida em 2018 pela filial brasileira da *Netflix*, como objeto de pesquisa, sendo que a atração é uma animação

produzida para o público adulto e que aborda a temática LGBTI+<sup>2</sup> em sua construção narrativa de maneira a tratar, mais incisivamente, as regulações de gênero que tangem o corpo e o sexo por conta de suas protagonistas serem heroínas e *drag queens*. Portanto, por meio de sua representação simbólica, a série busca, além de retratar, questionar as normas reguladoras de gênero que afligem a identidade de gênero, a identidade sexual e o corpo engendradas de maneira sócio-histórica pela heteronormatividade e heterossexualidade.

Numa empreitada de esquadrihar as origens dessas regras normativas as quais impõem um sistema binário de divisão ordenado por pares de opostos, tais como feminino/masculino e heterossexual/homossexual, Butler (2003), nota que essa configuração imposta detém um poder no modo de organização sócio-cultural-político dos indivíduos. Consequentemente, o intuito de compreender o funcionamento dessa regulação de gênero, que abrange também problemáticas relacionadas ao corpo e ao sexo, é de despolarizar o poder intrínseco nas escolhas que abarcam essas temáticas de maneira a naturalizar a diversidade de gênero e sexo, além de não instituir um padrão no modo pelo qual gênero e sexo se tecem no corpo.

Essa consideração de que a sexualidade compõe um dispositivo histórico de poder é herdada de Foucault (1988, p. 100) que afirma que há uma capacidade de regência dos corpos, dos prazeres, dos conhecimentos e até mesmo dos discursos, o que Butler (2003, pp. 22-23) reforça ao enfatizar que a política e a linguagem são formas de reverberação dessa normatização que inclui ao sexo, as questões de gênero. A partir dessas inquietações afloradas pela série, das reflexões expostas até aqui e levando em consideração o tema deste estudo, preconizar a discussão sobre a problemática da normatização de gênero e de sexo que predomina na sociedade e argumentar como *SuperDrags*, sendo um produto cultural seriado, tenta subverter essas regras reguladoras de maneira a hiperbolizar traços envoltos do gênero e do sexo; o objetivo geral desta pesquisa compreende estabelecer como o discurso LGBTI+ se apresenta no seriado analisando discursivamente os enunciados desse discurso, do discurso religioso e do discurso erótico, além da intertextualidade presentes em sua narrativa seriada.

Como afirmam Aumont e Marie (2004, p. 14), em análises de produções audiovisuais, não existe uma metodologia rígida, pré-concebida como universal para uma apreensão de resultados mais eficiente. Ao analisar qualquer tipo de filme se pratica um exercício descritivo, logo, uma forma de explicar os fenômenos observados nas produções fílmicas é racionalizando-os de modo que o analista elabore para a análise, a partir da decomposição dos elementos da obra audiovisual, um sistema interpretativo pertinente à obra e considerando “uma tal neutralidade científica”. Dessa forma, para cumprir o objetivo

---

<sup>2</sup> A sigla LGBTI+ engloba Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros e Intersex (Reis, 2018).

estabelecido, além da pesquisa bibliográfica a fim de corroborar nossas premissas, um recorte discursivo dos cinco episódios da primeira temporada de *SuperDrags* é realizado e define-se como aporte teórico a Análise do Discurso (AD) de vertente francesa.

Ademais, é importante destacar o contexto sócio-político brasileiro contemporâneo à produção e ao lançamento da série *SuperDrags* afinal esse cenário não se mostrava nenhum pouco favorável a proposta da atração. Um dos descontentamentos de uma parcela de pessoas era devido principalmente à associação feita por efeito de a série ser uma animação logo a audiência infantil seria majoritária, mesmo com a indicação etária de *SuperDrags* sendo para maiores de 16 anos. Além disso, o fato de a temática LGBTI+, de gênero e de sexo serem preponderantes num seriado animado causou estranhamento a muitas dessas pessoas que associavam animação somente às crianças<sup>3</sup>.

Ainda é pertinente ressaltar que na época de divulgação e lançamento da série, vários ataques e ameaça de boicotes à *Netflix* aconteceram, e essas circunstâncias podem ser alinhadas por causa de o Brasil, naquela época, estar no período das eleições presidenciais de 2018 o qual foi marcado, por sua vez, por um forte apelo popular pelo conservadorismo e tradicionalismo que extrapolou as fronteiras políticas invadindo territórios do domínio social e cultural<sup>4</sup>. Nessa altura, apesar, dessa então conjuntura brasileira, o seriado *SuperDrags* emergiu como mais um ponto de referência para a discussão de causas ligadas ao universo LGBTI+ de maneira a ser uma ancoragem de resistência a intolerâncias e de empoderamento a partir da liberdade para a coletividade vista como uma minoria social<sup>5</sup>.

Agora, delimitando o cerne desse estudo, o primeiro capítulo trata da discussão sobre a hegemonia da lógica televisual na maneira de contar histórias, ou seja, busca-se entender como a máquina televisiva dispõe a sua lógica narrativa em produtos de gênero ficcional seriada. Desse modo, em seguida, o intuito é compreender como essa tal lógica narrativa do gênero ficcional seriado da televisão reage para com as vantagens e as desvantagens provenientes da revolução digital que, por seu lado, instiga a hibridização da TV com ferramentas e dispositivos tecnológicos digitais, tal como a plataforma *Netflix*. Ademais, é nesse capítulo, que também se apresenta com uma maior riqueza de detalhes nosso objeto de estudo, a série *SuperDrags* e sua narrativa que se estende por cinco episódios.

Já o segundo capítulo aborda três grandes temáticas que convergem em *SuperDrags*: a animação, o humor e o estereótipo. Num primeiro momento, a intenção é explanar o campo da animação definindo-o e relatando sua evolução histórica de modo a pontuar as

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/07/20/sociedade-brasileira-de-pediatria-condena-super-drags-animacao-brasileira-que-e-voltada-para-adultos.ghtml>. Acesso em: 20 de out. de 2019.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/deputado-do-acre-posta-nota-de-repudio-contra-animacao-super-drags-da-netflix.shtml>. Acesso em: 20 de out. de 2019.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/sob-polemica-animacao-super-drags-estreia-no-brasil/>. Acesso em: 20 de out. de 2019.

problemáticas representacionais que englobam seu percurso até os dias atuais e as estratégias narrativas utilizadas para realçar seu desejo pelo real, além de destacar o vínculo que se pode configurar entre produções animadas e a temática sobre gênero e corpo. Já num segundo momento, a finalidade é elucidar o humor no campo científico, destacando o viés defendido pela teoria da incongruência que reverbera na construção narrativa de nosso objeto de pesquisa. E, finalizando esse capítulo, propõe-se uma discussão sobre estereótipos explorando sua definição e funcionalidades enfatizando como se dá sua operacionalidade em produtos culturais midiáticos, como é o caso de *SuperDrags*, além de estabelecer sua ligação com o humor de maneira a assim alinhar as temáticas desse capítulo.

Já o terceiro capítulo é destinado à exploração da temática *queer*, em específico, traçando o percurso histórico da Teoria Queer, posteriormente, dando relevância às questões relacionadas ao corpo, gênero e sexo uma vez que esses tópicos compõem a narrativa de *SuperDrags*. Em seguida, findando o capítulo, é lançado um olhar científico fitando a performatividade *drag* de maneira a salientar as condições em que o corpo, o gênero e o sexo são abordados nessa perspectiva, uma vez que em nosso objeto de estudo, especificamente o universo *drag* marca presença.

Por fim, o último capítulo restringe-se à apresentação da metodologia de análise e da porção, propriamente, analítica de nosso estudo. Cabe aqui ressaltar que o processo metodológico escolhido a partir da Análise do Discurso de corrente francesa fundamenta-se na composição de um aparelho teórico-analítico de análise no qual são articulados conceitos os quais iluminam a análise dos enunciados discursivos. No caso, em *SuperDrags*, os enunciados discursivos analisados são pautados a partir de referências relativas ao discurso LGBTI+, ao discurso religioso e ao discurso erótico além de ponderar ainda elementos intertextuais. Logo depois desses capítulos, encontram-se as “Considerações finais”, as “Referências” e os “Anexos”.

## 1 A Revolução do *Streaming*: a modernização com *SuperDrags*

Shh. Shh. Shh. Shh. Can you hear that? It's the winds of change!<sup>6</sup> (Anderson & Docter, 2001).

### 1.1 Breves notas sobre a narrativa no audiovisual

Na história da televisão, as grandes mudanças e inovações são uma constante, sendo que a sua própria invenção já foi motivo de alvoroço na sociedade da década de 1950. A TV foi comissionada, como os outros grandes meios de comunicação, sendo considerada uma ferramenta tanto tecnológica como social muito além de seu tempo, assim como quando houve o surgimento da imprensa, no século XVI.

Ademais, com o passar do tempo, a TV foi conquistando o seu espaço público e seu caráter de catalisador de mudanças sociais. E, no geral, a cadência de transformações pelas quais a máquina televisiva passou como um conjunto de tecnologias e práticas supera o estado da arte do cinema, do rádio e da mídia impressa. Essas mudanças sequenciais demandaram modificações no aparato receptor físico para que a TV conseguisse acompanhar o mundo tecnológico, para além de entender a premissa de transformações no conteúdo da programação e dos serviços ofertados.

Assim, deve-se compreender a televisão não somente como uma máquina articulada por programas cujo conteúdo parte do desejo de satisfazer a vontade da audiência, mas também como um conjunto padronizado de comportamentos e de práticas que estão associados a sua utilização pelas pessoas. Além disso, especificamente a respeito dos produtos audiovisuais seriados, na conjectura contemporânea, em especial, pode-se afirmar que as suas narrativas seguiram algumas mudanças tais como a produção de enredos menos genéricos e mais complexos, a não necessidade de disponibilização de conteúdo por blocos, e a adaptação ao processo de repetição narrativo; sempre procurando moldar-se às exigências do mundo globalizado no qual se insere o público, que, por sua vez, deve ser compreendido e visto como um fator benéfico.

Na modernização da narrativa ficcional assinalamos a predominância da vertente de *storytelling*, sendo onde essa forma de contar histórias uma maneira de reivindicar a sua singularidade representacional na programação televisivas e nas não-televisivas, produzidas por hipertelas televisas, como é o caso das plataformas de *streaming*<sup>7</sup>. A especificidade dessas séries está nas escolhas dos seus processos, estilos, temas e modelos narrativos. A

---

<sup>6</sup> Tradução do autor: "Shh. Shh. Shh. Shh. Você consegue ouvir isso? São os ventos da mudança!" (Anderson & Docter, 2001).

<sup>7</sup> O termo vem do inglês "stream" que significa "fluxo", ao adicionar a partícula "ing" atribui-se uma continuidade, portanto o termo "streaming" pode ser traduzido como "fluxo contínuo". A tecnologia Streaming "refere-se à distribuição sincronizada de conteúdo de mídia de fluxo contínuo para um ou mais clientes. [O conteúdo em si pode ser realmente ao vivo ou pré-gravado] (Padmanabhan, Wang, Chou & Sripanidkulchai, 2002, p.178).

estrutura narrativa dessa nova ficção seriada é baseada num parâmetro de permanência e de expansão, ou seja, há o desenvolvimento de enredos mais complexos e com muitas reviravoltas narrativas, o que é potencializado no mundo globalizado pela narração transmidiática.

Diante desse cenário se instaura *SuperDrags*, uma produção em série animada para adultos produzida pela filial brasileira da rede de *streaming Netflix*. Basicamente, o enredo da animação envolve a história três colegas de trabalho gays que têm vidas duplas como *drag queens* super-heroínas cujo intuito é salvar a comunidade LGBTI+ de inimigos. Ao construir as suas narrativas, esse produto audiovisual propõe a discussão de uma temática muito importante na contemporaneidade que põem em causa o reconhecimento e a visibilidade de uma parcela excluída da hegemonia do poder instaurada discursivamente na sociedade. E, além disso, com escolhas estéticas imagéticas e técnicas de narração e com agilidade no enredo, *SuperDrags* coloca luz sobre problemas sociais, culturais e políticos enfrentados por suas personagens de modo a equiparar a realidade e as identidades delas com as de indivíduos da própria comunidade LGBTI+ da sociedade atual.

Neste capítulo, assim, debruçaremos esforços na tentativa de compreender a macro conjuntura na qual o objeto de pesquisa é concebido. Portanto, aspira-se interpretar a lógica televisual, assimilando a hegemonia do fluxo da TV; além disso, procurar-se-á compreender a lógica da narrativa do gênero ficcional televisivo nas séries. E, enfim, busca-se perceber como a revolução digital pode interferir na concepção dessas vertentes anteriores, e em seguida, pontuar a manutenção do gênero ficcional seriado, tendo em vista a hibridização da televisão com as ferramentas e com os dispositivos tecnológicos digitais, dando destaque, principalmente à proposta da rede de *streaming, Netflix*. E, além disso, vamos identificar o nosso objeto de estudo.

## **1.2 A lógica televisiva: o fluxo televisual**

Ao afirmar que a televisão, desde quando foi introduzida na realidade dos indivíduos, é capaz de interferir na (re)construção da forma de contar histórias, legitima-se o método pelo qual ela faz esse processo. Sendo assim, esse processo adotado por toda a programação televisiva é regido pela lógica do fluxo, que é baseada na linguagem televisiva a qual, por sua vez, exerce certo controle na vida das pessoas.

A lógica do fluxo televisual corrobora a ideia de que há uma linguagem televisiva que foi sendo estabelecida e gerida pela a própria maneira de produzir, distribuir e consumir os produtos da televisão. Martín-Barbero e Rey (2001, pp. 36-37) propõem que a TV estabelece uma mediação estratégica apresentando alternativas de novos modos de estar junto, novas



sociabilidades cotidianas no mundo urbano e buscando uma rede de conexão e de conectados.

Essa mediação, relacionada com a busca da conexão de indivíduos, pode ser considerada um indício daquilo que, mais tarde denominaríamos de globalização, potencializada atualmente pela internet. Na verdade, sem dúvidas, a televisão foi um dos primeiros passos para particularizarmos o que vivemos hoje como uma sociedade em rede<sup>8</sup>.

Mas, o que é um fluxo televisivo? Ora, o televisor não é um dispositivo cujas unidades audiovisuais são totalmente independentes, assim, defende-se a ideia de que a TV tem um fluxo. Para que houvesse um entendimento da programação televisiva, Raymond Williams (2004, p. 71) opta pelo uso do termo fluxo, enquanto se enxerga a televisão como um objeto tecnológico e cultural, contrapondo a utilização de “distribuição” que, segundo o autor, é um termo estático e obsoleto.

Entendendo o fluxo televisual como um sistema de *broadcasting* planejado e conciso, Williams reforça que:

[...] em todos os sistemas de *broadcasting* desenvolvidos, sua organização característica e, portanto, sua experiência característica é de sequência ou de fluxo. Tal fenômeno de fluxo planejado talvez possa ser a característica definidora do *broadcasting*, simultaneamente enquanto tecnologia e enquanto forma cultural (Williams, 2004, p. 86)<sup>9</sup>.

O autor esclarece que no sistema *broadcasting*, os eventos cotidianos, por mínimos que sejam, estão disponíveis dentro das casas das pessoas, e pode-se transitar por esses eventos, no caso da televisão, por meio de um controle remoto. Logo, na realidade, a verdadeira programação televisiva e o próprio conteúdo dos programas são oferecidos em sequência ou em conjunto de sequências que exprimem em si, acontecimentos e fatos da atualidade.

Ainda é válido ressaltar outro aspecto da programação televisiva que está intrinsecamente ligado ao fluxo que são as interrupções: os intervalos. Na televisão e no rádio, os intervalos entre as unidades sequenciais exerciam mais uma função cognitiva nos espectadores, sendo demarcados por algum som ou imagem convencional a marca da emissora ou programa, a fim de que eles percebessem que as atividades continuavam ativas,

---

<sup>8</sup> Esse conceito emerge do impacto social gerado pelo advento da internet e da consequente tentativa da sociedade em adaptar-se a essa nova tecnologia. Segundo Manuel Castells (2003, p. 7), diante do reboio em vários âmbitos da estrutura social no final dos anos de 1990, caracterizado pelas exigências de flexibilidade na economia, pela globalização do capital, pela liberdade de expressão individual e pela comunicação mais aberta num mundo cada vez mais globalizado, instaura-se a postulação de uma sociedade, difundida no mundo, cujas estruturas sociais operadas por tecnologias processam e distribuem informações por pontos de acesso, caracterizados consequentemente como nós de uma sociedade configurada em rede.

<sup>9</sup> Texto original: “[...] in all developed broadcasting systems the characteristic organisation, and therefore the characteristic experience, is one of sequence or flow. This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form” (William, 2004, p. 86).

Williams (2004, p. 82) reforça essa condição e propõe que com o tempo, os intervalos sofreram realocação, principalmente na televisão, de modo que suprissem a finalidade comercial e publicitária.

Frente ao progresso da globalização e ao surgimento de novas tecnologias e à adesão ao apelo digital cada vez mais forte na sociedade contemporânea robustecendo a concepção de uma sociedade em rede, essa experiência de consumo da máquina televisiva teve que encerrar grandes desafios. O mundo procura se adaptar àquelas transformações, e na esfera televisiva, isso não é diferente; afinal essa época de mudança trouxe consigo uma imensa e vasta gama de dispositivos tecnológicos os quais se tornaram opções mais sofisticadas perante à televisão. Ademais, a máquina televisiva ainda também tem que lidar com a disponibilização de conteúdo pela internet por *streaming* realizada por algumas plataformas, e às vezes até mesmo criação e produção de conteúdo por essas empresas consideradas inovadoras.

Lotz (2007), a fim de compreender melhor as mutações da máquina televisiva, classifica em três períodos a ascensão televisiva nos Estados Unidos. Pode-se notar que cada uma dessas eras contém resquícios da era anterior, portanto, essa sequência evolutiva da TV norte-americana caracteriza uma cadeia de ações cujo resultado é a transformação, a longo prazo de todo painel televisivo, desde a maneira de produzir, distribuir e consumir os produtos audiovisuais.

O primeiro período é a "era da rede" de televisão que perpassou praticamente três décadas, iniciando aproximadamente em 1952 com a adaptação do rádio, a alocação de canais pelas emissoras e a adoção de padrão em cores. Durante a década de 1960, outros padrões foram engendrados, como por exemplo: a concorrência limitada à programação de afiliados locais, o domínio de produções para a programação original com alto orçamento e os anúncios de trinta segundos, que forneciam o subsídio econômico. Já na década de 1970, eliminou-se nitidamente o patrocínio único, que consistia em apenas um patrocinador por programa, ou seja, todos os intervalos tinham anúncios exclusivos de determinado anunciante; com essa decisão, a TV assumiu um controle substancial da programação. E, nos meados da década de 1980, que a era da rede começa a ter indícios de um desfecho, ao passo que novas tecnologias proporcionavam aos consumidores da máquina televisiva uma opção de escolha e um controle de decisão (Lotz, 2007, pp. 9-12).

A segunda era é a do "multicanal", um período de transição que abrange os meados de 1980 até o fim da década de 1990. Essa fase foi gradual e exponencial com o aparecimento do controle remoto, gravador de videocassete (VCR)<sup>10</sup> e sistemas de cabo analógicos. Quanto aos canais, durante essas duas décadas, houve o surgimento de mais canais, além também

---

<sup>10</sup> VCR é a sigla de *Video Cassette Recorder*.

da chegada dos canais por assinatura que oportunizaram mais controle nas mãos de quem assistia televisão, expandindo a escolha e o controle dos espectadores. Vale ressaltar que os canais por assinatura introduziram uma forma de publicidade televisiva menos rígida. E, é nessa época que a mensuração da audiência televisiva ganhou mais sofisticação com a implantação de técnicas, cada vez mais refinadas, para medir o público (Lotz, 2007, pp. 12-15).

E, enfim, a terceira época que é a “era pós-rede” a qual compreende o início dos anos 2000 até a contemporaneidade. Pode ser denominada como a era da digitalização de conteúdo midiático pela convergência midiática. A relação da televisão com a internet e o computador passou a ser cada vez mais estreita, logo, mais uma vez, a produção, a distribuição e o consumo sofreram alterações e também foram alavancados por outros dispositivos eletrônicos, como: os dispositivos portáteis de vídeo (*iPod*, *smartphones*, *videogames* e outros), os dispositivos de vídeo sob demanda (canais pagos, plataformas de *streaming* como *Netflix*) ou ainda vídeos amadores (*YouTube* ou em outras redes sociais). As condições de evolução da “era pós-rede” vão além daquelas que são tecnológicas e abrangem outros tipos de decisão tanto por parte da produção televisiva como por parte daqueles que recebem seu conteúdo, visto que agora os espectadores podem assistir a sua programação em qualquer lugar e quando quiserem. Assim, essa fase proporcionou uma maior oportunidade de produtividade amadora de conteúdo, implantou várias estratégias de publicidade, agora incluindo a colocação e uma possível interação com os produtos, o que reforçava os anúncios nos intervalos e desenvolveu avanços nas tecnologias digitais na mensuração da visualização da audiência. que ampliam ainda mais o conhecimento sobre os comportamentos de visualização da audiência (Lotz, 2007, pp. 15-19).

Diante de todo esse processo evolutivo onde a experiência de assistir TV migra de uma uniformidade e rigidez para um comportamento bastante singular e variado, prevê-se que a experiência com o sistema televisual caminha para uma complexidade devido ao surgimento de hipertelas televisivas gerando novos modos de como assistir à televisão que, por sua vez, proporcionam alterações nas compreensões culturais de uma sociedade, já que a televisão não tem apenas um caráter industrial, como um empreendimento comercial que busca a maximização de lucros, pois, afinal, ao mesmo tempo, ela funciona como um sistema sociocultural.

Claramente, as novas possibilidades de consumo da máquina televisiva provocaram a quebra do fluxo televisual, conseqüentemente, a segmentação de público também. Reforça-se a quebra do modelo de fluxo televisual posto que

[...] a infiltração contínua de dispositivos de controle no uso da televisão interrompeu grandemente o fluxo como uma característica fundamental do meio - pelo menos em termos de fluxo de televisão sendo determinado por alguém que não o espectador

individual. A transição da televisão de sua norma da era da rede como meio de massa para sua função pós-rede como agregador de uma ampla gama de audiências de audiência de nicho e sob demanda exigiu ajustes significativos nas suposições industriais sobre o meio (Lotz, 2007, p. 34)<sup>11</sup>

Uma outra referência que também categoriza em três períodos algumas das mudanças ocorridas no panorama da televisão estadunidense é o estudo do pesquisador William Uricchio que divide a evolução da seguinte forma:

Tabela 1: Classificação evolutiva do panorama televisivo estadunidense por Uricchio<sup>12</sup>.

| 1950-1975: Televisão Analógica   | 1975-1999: Controle Remoto     | 1999+: do TiVo ao YouTube                                   |
|--|--------------------------------|---|
| Transmissão  | Cabo/satélite/videogravador    | DVR <sup>1</sup> /VOD <sup>2</sup> /IPTV <sup>3</sup> . . . |
| Radiodifusão ( <i>Broadcasting</i> )   | <i>Narrowcasting</i>           | <i>Slivercasting</i>  |
| Nacional   | Transnacional                  | Global (incluindo produzido pelo usuário)                   |
| Interface de discagem  | Dispositivo de controle remoto | TiVo <sup>4</sup> e seus clones                             |
| "Tempo real"   | Mudança de tempo               | Sob demanda   |
| Escassez de conteúdo   | Muito conteúdo                 | Conteúdo ilimitado  |
| Dominada pelo programador  | Controlado por visualizador    | Metadados/filtros   |
| Público em massa   | Públicos segmentados           | Audiências de nichos  |
| Regime métrico estável   | Métricas sob cerco             | Conjuntos de dados completos                                |
| <sup>1</sup> <i>Digital Video Recorder</i> (gravador de vídeo digital).  |                                |   |
| <sup>2</sup> <i>Video On Demand</i> (vídeo sob demanda).   |                                |   |
| <sup>3</sup> <i>Internet Protocol Television</i> (transmissão de sinais de televisão para computadores).   |                                |   |
| <sup>4</sup> É uma marca de gravador de vídeo digital que se difere das outras por ter a possibilidade de detecção e exclusão das publicidades que acompanham os programas veiculados pela TV comercial. |                                |   |

Fonte: (Uricchio, 2009, p. 71).

Na era contemporânea globalizada onde vivemos, Uricchio (2009, p. 70) sublinha que a indústria televisiva perpassa por uma coexistência entre os moldes do *broadcast* (disseminação de informação para um público mais disperso), do *narrowcast* (disseminação de informação para um público restrito) e do *slivercast* (disseminação de informação sob demanda de determinado público). Esse último molde é aquele que permite ao espectador decidir quando lhe é conveniente assistir aos determinados produtos que deseja, sem criar

<sup>11</sup> Texto original: "The continuous infiltration of control devices into television use has greatly disrupted flow as a fundamental characteristic of the médium - at least in terms of television flow being determined by someone other than the individual viewer. Television's transition from its network-era norm as a mass medium toward its post-network-era function as an aggregator of a broad range of niche and on-demand viewing audiences has required significant adjustments to industrial assumptions about the médium" (Lotz, 2007, p. 34).

<sup>12</sup> Tabela original:

| 1950-1975: Dial Television | 1975-1999: Remote Control | 1999+: From TiVo to YouTube      |
|----------------------------|---------------------------|----------------------------------|
| Transmission               | Cable/satellite/VCR       | DVR/VOD/IPTV/ . . .              |
| Broadcasting               | Narrowcasting             | Slivercasting                    |
| National                   | Transnational             | Global (including user-produced) |
| Dial interface             | Remote control device     | TiVo and its clones              |
| "Real time"                | Time shifting             | On-demand                        |
| Scarcity of content        | Plenty of content         | Unlimited content                |
| Programmer-dominated       | Viewer-controlled         | Metadata/filters                 |
| Mass audiences             | Segmented audiences       | Niche audiences                  |
| Stable metric regime       | Metrics under siege       | Complete data sets               |

Fonte: (Uricchio, 2009, p. 71).

uma dependência pela grade de programação televisiva pelo fluxo, por sua vez presente nos moldes anteriores, num alto nível no primeiro molde e num nível mais baixo no segundo.

São essas transformações pertinentes à máquina televisiva no processo de produção, distribuição e consumo de seus produtos culturais que marcam um paradoxo contemporâneo: a TV resistirá aos novos meios? Nitidamente, a televisão em todo seu processo de evolução passou por momentos de muita experimentação ainda mais agora que a globalização e a internet permitiram a intervenção de novos modelos de televisão, que já não eram esperados lá na década de 1950 com o início da inserção da TV na sociedade. Essas hipertelias televisivas reconfiguraram a máquina televisiva estabelecendo um ponto divisor na história da televisão. A primeira parte desse crescimento é estendida durante todo o século XX em que o televisor, positivamente, adquiriu poder social e econômico com influência da sua atividade em fluxo a qual, negativamente, condicionava a vidas dos espectadores e fomentava a supremacia televisiva. E, a segunda parte, iniciada a partir do século XXI, é caracterizada pela adaptação do universo televisivo perante à chegada das novas tecnologias que, por sua vez, interferiram na maneira pela qual os indivíduos encarravam a TV.

Na próxima seção, a lógica das narrativas do gênero ficcional televisivo será elucidada, abordando principalmente a configuração do gênero televisivo seriado, além de, explanar sua estrutura e sua estética de repetição que servem como elemento-chave para a percepção das mudanças nesse gênero. A seguir, numa outra seção desse capítulo, ainda será explanada a manutenção narrativa que as séries propuseram frente as grandes transformações oriundas das premissas do novo milênio.

### **1.3 A lógica da narrativa televisiva: o gênero ficcional televisivo**

O conteúdo disponibilizado pela máquina televisa espelha o cotidiano das pessoas em eventos audiovisuais, os quais constituem o enunciado televisual, que por sua vez, são produzidos numa esfera de intencionalidade. Essa maneira de manejar os conteúdos televisuais é regida pelos gêneros (Machado, 2000, p. 70).

Machado (2000, p. 68) classifica gênero como um elemento que “orienta todo o uso de uma linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de vários anos”.

De fato, a televisão, ao longo do tempo, estabeleceu uma lógica narrativa para a organizar o seu modo de contar histórias. Vista, então, como uma linguagem, ela propõe um sintagma televisual que se apresenta por blocos seguidos com intervalos entre eles, assim como os próprios programas. Essa característica de fragmentação e de descontinuidade

estão impregnadas propriamente na programação televisiva, e essa forma de apresentação é denominada como serialidade.

Primeiramente, quanto às narrativas, em geral, vale ressaltar que uma linha tênue separa as narrativas não-ficcionais e as narrativas ficcionais que sustentam a máquina televisiva, uma vez que não há uma demarcação forte para os fatos passíveis de ocorrer no ficcional e no não-ficcional, ao olhar os conteúdos desses acontecimentos e dos gêneros por um espectro informacional. Aquilo que é ficcional depende de convenções de reprodução daquilo que é real, não-ficcional. Barbosa (2007, p. 5) ainda aponta que é essa mistura que constitui a fala televisual antes de tudo como uma narrativa. Ressalta-se também que a narrativa da televisão faz articulações temáticas, capazes de reconfigurar como excepcional aquilo que é cotidiano, trazendo aquilo que é privado e particular como algo extraordinariamente coletivo e comum.

A partir dessa última observação, é relevante destacar que o gênero ficcional da televisão é um fruto da ruptura da intimidade que a TV adquiriu graças a sua disseminação das salas de estar, cerne das casas das famílias, para os demais cômodos. Com isso, não demora muito para que os dramas íntimos de cada indivíduo/espectador pudessem ganhar notoriedade a partir do olhar do televisor o qual, por sua vez, retratava-os na sua realidade, a televisual.

Outro ponto relevante sobre as narrativas seriadas é que elas não nasceram na TV; na verdade, elas são bem anteriores à televisão, marcando presença na literatura nas formas epistolares, nas histórias míticas e mais tarde no folhetim<sup>13</sup>. No universo do audiovisual, as narrativas em série apareceram em primeira instância no cinema, que é o responsável por repassar a máquina televisa os moldes de serialização de produtos audiovisuais. O aparecimento dos filmes longa-metragem e a falta de salas de exibição confortáveis para a acomodação do público propiciaram à serialização. Precisamente, é em 1913, que o cinema insere essa prática na apresentação de seus produtos audiovisuais numa tentativa de resolver dois problemas de uma vez. O público estava acostumado, até então, com filmes mais curtos e com salas de exibição pequenas, as chamadas *nickelodeons*, onde precisavam ficar de pé para assistir ao filme. Entretanto, com os longas-metragens, a serialização foi uma alternativa para que esses filmes fossem exibidos nos *nickelodeons*, divididos por capítulos, visto que as salas grandes e confortáveis ainda não eram comuns; ademais ainda se mantinha a exibição dos filmes mais curtos cuja produção era maior (Machado, 2000, p. 86-87).

---

<sup>13</sup> Conforme o Houaiss & Villar (2001), o termo folhetim é usado para intitular um texto literário ou trabalho de crítica de literatura e artes, normalmente impresso na parte inferior de uma página de um jornal; ou então, pode-se usar o termo para nomear um romance ou novela publicado normalmente em periódicos, de maneira fragmentada; e ainda serve para qualificar o que atualmente designamos por literatura de consumo, uma obra literária de pouco valor literário.

Agora, quanto à estrutura do enredo das narrativas seriadas ficcionais, é válido dizer que, assim como qualquer outro produto televisivo, a sua apresentação também é feita em blocos, denominados capítulos ou episódios, os quais por sua vez, têm partes menores separadas por intervalos, os denominados *breaks*. Nesse formato de programa televisivo, além de terem os *breaks* como um fator econômico, a máquina televisa, em favor das narrativas seriadas ficcionais, se aproveita do caráter organizativo incorporado pela pausa repentina para a pretensão de atrair mais atenção do espectador. Ainda com essa intenção, a cada novo capítulo ou episódio, no seu início, por meio de uma contextualização, há a retomada do que acontecia anteriormente a fim de que o espectador fique a par daquele momento no decorrer da história; e no fim de cada capítulo ou episódio, há um momento de clímax para que a atenção, mais uma vez, seja apreendida (Machado, 2000, p. 83).

Machado (2000, p. 84) propõe a existência de três modelos de narrativas seriadas na televisão. Entretanto, sublinhamos ainda que essa classificação não é rígida, logo os produtos audiovisuais seriados ficcionais podem ter, ao mesmo tempo, elementos do primeiro como do segundo ou terceiro modelo de narrativas. O primeiro deles, propriamente, compreende uma construção teleológica da narrativa, ou seja, os capítulos ou episódios resumem a história em um ou mais conflitos que provocam um desequilíbrio estrutural narrativo, indagado na evolução dos fatos. Um exemplo desse tipo de narrativa são as telenovelas. O segundo modelo consiste na emissão de uma história independente e autônoma, detentora de uma narrativa com começo, meio e fim cujas personagens e situação narrativa acabam sendo os únicos fatores em comum entre os capítulos ou episódios. Os seriados, em geral, são os representantes dessa categoria. Na terceira forma de construção de narrativa, o espírito geral da história e sua temática são mantidos, mas em cada capítulo ou episódio, percebe-se alterações. Os seriados cujos episódios ou capítulos têm histórias independentes são um exemplo desse modelo de narrativa seriada ficcional.

Omar Calabrese (1999, pp. 44-45) também aborda a serialidade das narrativas e defende a existência de uma “estética da repetição”. Compreende-se que os produtos audiovisuais culturais têm uma mecânica de repetição que produz involuntariamente um padrão tido como estético. A apreensão desse valor estético da repetição no universo artístico pode ser considerada confusa, superada e inadequada. Confusa, porque a ação de repetir elementos está presente nas mutações de correntes de pensamentos, apesar de a repetitividade ser o oposto da originalidade. Superada, por conta do aparecimento de várias correntes artísticas tidas como “pós-modernas” que acabam ditando novas regras defensoras de uma unicidade de determinado produto artístico. E, inadequada, pois há a prepotência de não assumir o nascimento de uma estética artística baseada na repetição.

Entretanto, essa estética pautada na reincidência de elementos já conhecidos colabora na composição de parte do repertório do público de um produto audiovisual seriado. Essa

técnica, além de sempre resgatar esses princípios do acervo daqueles que acompanham as histórias, ao explicar os acontecimentos, também se acaba por sempre introduzir mais elementos a serem registrados na memória da audiência.

A incidência da repetição nas estruturas das narrativas de gênero ficcional é vasta e infinita, porém Machado (2000, p. 90), com base nas investigações iniciadas por Calabrese (1999) expostas anteriormente, estabelece alguns parâmetros e afere três categorias nas quais é possível agrupar as tendências de repetições naquilo que diz respeito à construção de narrativas do gênero ficcional televisivo.

A primeira categoria abrange as séries com variações de eixos temáticos. A proposta de produtos audiovisuais seriados que se enquadram são aqueles cujos episódios ou capítulos sutilmente detém diferenças estilísticas e diegéticas em torno do tema abordado no enredo. A segunda categoria compreende as séries com metamorfoses de elementos narrativos. Essas séries, ao contar suas histórias, sempre mantêm invariantes alguns elementos, contudo, possuem um mecanismo de mutação que altera a perspectiva a respeito do enredo e das personagens a cada novo episódio. Portanto, o rumo da história está em constante mudança levando em consideração acontecimentos anteriores e a singularidade temática e estilística da série. A terceira categoria apresenta séries cujas narrativas propõem o entrelaçamento de contextos paralelos ou divergentes, gerando uma multiplicidade dramática. Nas séries que optam por escolhas que tendenciam ao encadeamento de narrativas, pode-se encontrar várias histórias com várias personagens que incidem alterações mutualmente em cada episódio ou capítulo, além de abarcar em cada um deles muitas temáticas e cruzamentos de muitas escolhas estéticas, distendendo para um ponto narrativo de convergência final onde todas as narrativas se deslocam, porém sem explicar pontuadamente cada uma das situações experienciadas anteriormente (Machado, 2000, pp. 90-95).

Diante dessa percepção das séries ficcionais televisivas e de suas narrativas, afirma-se que, de modo geral, elas rompem com o padrão convencional à medida que ganham mais espaço na programação televisiva, podendo inovar não somente nas suas escolhas narrativas, mas também nas suas escolhas técnicas de produção, edição e distribuição do conteúdo.

Retenha-se, ainda, que a TV procura seduzir o seu público sendo

[...] o livro aberto de todos os sucessos, de todas as curiosidades. Espaço que se oferece a todos os sofrimentos, a televisão fá-lo, ainda assim, dentro do estatuto de espetáculo e da sedução das audiências, tornando essa esfera do íntimo, o verdadeiro *show* do real (Cádima, 1998, p. 238).

Portanto, a composição da grelha televisiva corresponde a uma série de ficções, - até mesmo os telejornais cuja intenção é informar propõem “ficções” espetacularizando a política



e as tragédias - que de maneira diversificada erguem um novo pano de fundo de acordo com o tempo-espaço vivido e com as experiências conjecturando a realidade televisiva.

Por assim dizer, os diferentes produtos seriados televisivos configuram-se em narrativas que simulam a realidade atraindo e causando um efeito de realismo nos espectadores. E, ainda na contemporaneidade, as formas de contar histórias vêm sofrendo ainda mais transformações devido à globalização, à internet que são fatores, os quais por sua vez, causaram comoção na maneira de idealizar, produzir e consumir os produtos seriados audiovisuais.

Pode-se dizer ainda a respeito das narrativas que há muitas contribuições com as quais esse universo audiovisual ficcional viu-se obrigado a se adaptar frente aos novos hábitos dos espectadores. Praticamente, esse mercado de produção de séries para televisão passou por uma seleção natural regida pela forma do consumo dessas séries numa nova era da sociedade, conhecida como sociedade em rede. Um novo momento histórico onde a conexão entre seus integrantes se dá graças a ferramentas que fomentam o compartilhamento de informação de maneira rápida, o imediatismo exigido pelos indivíduos e o aparecimento sucessivo de tecnologias promotoras de uma sociedade cada vez mais interligada. E, essa será a temática abordada nas próximas sessões deste estudo: o surgimento e o aprimoramento de uma plataforma de disponibilização de conteúdos de maneira digital, a *Netflix*, e como ela e outras empresas similares propõem uma manutenção do gênero ficcional seriado televisivo.

#### **1.4 Um fenômeno chamado *Netflix***

Antes de clarificar a manutenção que a *Netflix*, com a sua proposta de criação, produção e consumo de séries, apresenta ao preconizar principalmente o espectador, é necessário observar um pouco a história e a trajetória dessa empresa.

Em primeiro lugar, cabe salientar que a *Netflix* é uma empresa estadunidense fundada em 1997 por Reed Hasting, um matemático com mestrado em inteligência artificial e por Marc Randolph, um publicitário com especialização em vendas. Diferentemente de muitas empresas, a criação da *Netflix* foi fruto de um estudo de mercado. Inicialmente, a ideia era um serviço de locação de filmes em VHC<sup>14</sup>, porém, o peso das fitas inviabilizava o projeto em sua última fase: a entrega para os clientes. Logo, em 1998, adotaram os DVD's<sup>15</sup> e ainda nesse ano, já criaram o *site* da organização, o qual aceitava pedidos de locação, no ano seguinte, a marca percebe a insatisfação que locadoras físicas proporcionavam aos seus clientes por

---

<sup>14</sup> VHS é a sigla de *Video Home System*.

<sup>15</sup> DVD é a sigla de *Digital Video Disc*.

cobrar taxas a mais devido a atrasos na devolução dos filmes, portanto, a *Netflix* lança um serviço de assinatura mensal que oferecia locação ilimitada de DVD's (Keating, 2012).

O início do novo milênio é marcado pela troca de logotipo para aquela que é bem parecida com a atual. Nos meados dos anos 2000, a marca registra um constante crescimento observado pelo aumento de assinantes mensais que em 2003 contabilizavam 1 milhão para 4,2 milhões em 2005. Entretanto, é em 2007, que a *Netflix* revoluciona o mercado oferecendo o serviço de *streaming*, permitindo aos usuários assistir aos filmes e às séries de televisão *online* nos próprios computadores pessoais. Com a intenção de disseminar seus serviços, a organização vincula-se por meio de parcerias com empresas do ramo de consumo eletrônico, o que propaga o nome da empresa e abre portas para continuar seu crescimento. Assim em 2010, a *Netflix*, pela primeira vez estreia fora de seu país de origem, já em 2011, começa a atuar na América Latina, em 2012 na Europa, e finalmente em 2016, atinge um nível mundial (Netflix, 2019).

Em meados do ano de 2011, a *Netflix* separa os seus serviços. Cria a *Qwikster*, para os negócios de envio de filmes e agora até games pelo correio, e mantém o nome *Netflix*, para os serviços *online* e por *streaming*. Ressaltar uma atitude da organização que pode ter sido considerada um dos únicos erros que ela comete. Entretanto, essa divisão desagradou os usuários visto que aqueles que usufruíam dos dois tipos de serviço, precisariam ter duas assinaturas ao invés de uma. Consequentemente, essa divisão não durou um mês e assim a *Netflix* mantém os dois serviços e até hoje, ainda aluga muitos DVD's (Keating, 2012).

Continuando sua trajetória, a *Netflix*, em 2012, apostou em produzir o primeiro conteúdo próprio e ao perceber que essa atividade rentabilizaria muito, a empresa inicia o processo de aliança com outras organizações a fim de produzir mais conteúdo cada vez com mais qualidade. Além disso, a partir de 2016, o *download* de conteúdo para ser assistido *offline* passa a ser liberado aos usuários, o que mostra que a empresa não estagna e sempre busca no seu mercado (Keating, 2012).

Diante disso, pode-se afirmar que a *Netflix* é uma organização cuja história é marcada pelo estudo de mercado e pela adaptação da empresa ao meio em que ela está inserida e aos avanços tecnológicos. Além disso, vale ressaltar que a empresa busca o alinhamento entre o que seus clientes, de forma geral, desejam e o que ela pode proporcionar tornando-se assim referência mundial no mercado de distribuição de conteúdo audiovisual.

### **1.5 O gênero ficcional televisivo versus a narrativa complexa nas produções da *Netflix***

Foi indagado anteriormente nesse estudo, se a máquina televisa seria capaz de suportar a era da globalização, e com a intenção de responder a vários questionamentos em torno desse paradoxo, muitos pesquisadores de todos os cantos do mundo se debruçaram e

muitos ainda procuram compreender melhor o universo da tecnologia. Compreender, principalmente o porquê que a internet, como ferramenta de tecnologia digital foi a responsável por causar tanto reboliço no panorama televisivo, tanto na sua produção e distribuição como no seu consumo (Lotz, 2007; Uricchio, 2009; Miller, 2009; Evans, 2011; Lacalle, 2011; Mittell, 2012; Léon, 2014; Silva, 2014 & Souza Filho, 2015).

Souza Filho (2015, p. 101) considera que o reflexo do uso da tecnologia digital no universo televisivo é o ganho de uma dinamicidade visto que, na atualidade, a distribuição do conteúdo dissipa-se por diversas vias que otimizam o tempo daqueles que consomem os produtos audiovisuais, que antes eram exclusivos da caixa mágica televisiva.

Logo, a viabilidade de assistir à TV por meio de dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets*; a chegada dos canais fechados; a possibilidade crescente do VOD<sup>16</sup>, da gravação de conteúdos da grelha televisiva por meio de dispositivos tecnológicos e do NVOD<sup>17</sup>, técnica de vídeo *pay-per-view* (PPV) usada por emissoras de televisão multicanais que querem atender um público que paga por uma programação específica e mais restrita; e além disso, a distribuição e a criação de conteúdo por plataformas digitais e redes sociais soam como um trunfo para espectadores dos produtos audiovisuais televisivos. Afinal, a cada dia, no imediatismo de um mundo globalizado, o consumidor ganha mais protagonismo e adquire um poder sobre o âmbito televisivo que outrora não tinha, quando a TV era quem preconizava o que deveria ser e quando deveria acontecer, fazendo os espectadores organizarem seus cotidianos em favor de sua programação.

Claramente, o gênero narrativo ficcional seriado da máquina televisiva também sofreu muitas mutações diante das mudanças que aconteciam a volta do mundo, já que suas histórias são releituras desse mundo. Nesse enquadramento e a partir de uma trajetória científica baseada em investigações coesas e coerentes, pode-se aferir que o *storytelling* do gênero ficcional televisivo, especificamente o das séries, passou por uma reforma que lhe proporcionou uma complexidade narrativa.

Segundo Mittell (2012, pp. 36-37), a complexidade narrativa, definindo historicamente, iniciou no universo televisivo estadunidense por volta da década de 1970 e 1980, com o sucesso de novelas que atingiram um alto grau de popularidade e aprovação, como é o caso de *Dallas* e *Dynasty*. Agora, conceitualmente, de uma maneira mais generalista, a complexidade narrativa compreende uma redefinição de modelos episódicos os quais sofreram influência da narração em série atingindo, portanto, um equilíbrio volátil entre essas escolhas. Além disso, esse novo modelo híbrido propõe que o formato seriado se desvincule das novelas, por conta das narrativas genéricas encontradas no gênero novelístico, sendo

---

<sup>16</sup> VOD é a sigla para *Video On Demand*, traduzindo para o português é vídeo sob demanda.

<sup>17</sup> NVOD é a sigla para *Near Video On Demand*.

assim a concepção que se tem é que a complexidade narrativa emerge como um modelo de narrativa diferenciado e contemporâneo.

Ressalta-se ainda que as transformações na indústria midiática televisiva, no comportamento do público e nas tecnologias convergem para o surgimento da complexidade narrativa. As mudanças na indústria televisiva reforçaram o engendramento da complexidade narrativa na televisão norte-americana, porque a quebra da lógica televisiva, anterior a esse período de inovação, tratava a TV como um meio de comunicação massivo que apenas servia para a manutenção social devido ao poder que detinha. Aliado a esse aspecto, a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea dos Estados Unidos proporcionou um novo padrão comportamental do público que passou a ter a necessidade e a satisfação na legitimidade que a realidade ficcional televisiva apresentava, além de a existência de um apelo para os produtores dos audiovisuais ficcionais (Mittell, 2012, pp. 33-34).

Quanto às inovações tecnológicas, o controle definitivamente da lógica televisiva passa para o espectador. É necessário destacar que o aparecimento de mais canais, de canais exclusivos, a possibilidade gravar programas televisivos, além de o surgimento de mecanismos e ferramentas digitais oriundas da ubiquidade da internet capazes de transmissão *online* são sinais de que o gênero ficcional seriado também precisava de transformações a fim de adaptar-se a nova maneira que caracterizava seu consumo (Mittell, 2012, pp. 34-36).

Em suma, tanto no meio televisivo quanto em outras plataformas produtoras de conteúdo audiovisual ficcional, é fácil de notar que “a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas [...]” (Mittell, 2012, p. 31).

Em seus estudos sobre a retroalimentação entre a televisão e as novas tecnologias, Lacalle (2011) frisa a configuração de novos modelos narrativos e novas modalidades de cooperação textual, os quais alteram os moldes de texto e de interpretação incitando à *Transmedia Storytelling*<sup>18</sup>. Assim, a autora distingue que

[...] de fato, a extensão das narrativas televisivas às novas tecnologias é considerada um dos principais motores da renovação da ficção televisiva, em um momento em que o cinema se dedica mais a conservar seu patrimônio semiótico do que a inovar, ou então recorre a gêneros ainda raros ou quando não completamente ausentes das salas de cinema - sobretudo o documental. No entanto, vale lembrar que é precisamente o específico da televisão - a recepção concomitante com outras atividades do lar e o caráter seriado que caracteriza a estrutura de seus relatos, - que converte a retroalimentação em uma prática produtivo-interpretativa (Lacalle, 2011, p. 82).

---

<sup>18</sup> *Transmedia Storytelling* é um conceito introduzido no debate em 1999 por Henry Jenkins (2006). E, sua origem está no sucesso do filme *A Bruxa de Blair*, uma produção independente que obteve uma atividade de fãs na *Web* mais de um ano antes de sua estreia nos cinemas. Mas, foi em 2003, que o fenômeno da *Transmedia Storytelling* alcançou seu auge com o filme *Matrix* (Lacalle, 2011, pp. 81-82).

Em vista disso, pode-se afirmar que a televisão não vai ser exterminada pelas novas tecnologias digitais, pois, na verdade, a máquina televisiva se renova a cada dia com as suas hipertelias - televisão a cabo, VOD, NVOD, plataformas de *streaming* entre outras ferramentas e mecanismos já existentes e futuros - as quais, por sua vez, deslocam a perspectiva massiva da TV para uma nova era onde a personalização da informação coloca o espectador no centro dos holofotes da produção, distribuição e consumo de conteúdo audiovisual ficcional seriado. Ademais, Lacalle (2011, p. 95) reforça a ideia de que no mundo globalizado com a hibridização de meios de comunicação e na mescla de narrativas possíveis, principalmente o jovem, mas também todos os outros usuários das tecnologias digitais são “telenautas”, utilizadores que migram da TV para internet tornando-se juízes da grelha televisiva como um todo e do mundo digital.

Diante de todas essas implementações, modificações e inovações naquilo que concerne o gênero ficcional seriado, vale ainda ressaltar que, na contemporaneidade, há a existência de uma cultura das séries que, segundo Silva (2014, p. 243), é compreendida como resultado da convergência das novas dinâmicas oriundas dos espectadores de séries de televisão, primordialmente, as estadunidenses.

Silva (2014, p. 243), ao observar o cenário de transformação que a TV vem passando nas últimas duas décadas, releva que apesar de a máquina televisiva ainda ser um modelo industrial que exerce impacto na sociedade, a nova gama de possibilidades de produção, distribuição e consumo audiovisual propõe que os produtos ficcionais seriados tem um lugar de destaque dentro e fora dos moldes televisivos. Assim, corrobora-se a existência manifesta de uma cultura de séries, por meio do entendimento de três condições: a sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual.

A primeira condição é pontuada por Mittell (2012) e o que Silva (2014, p. 244-246) ressalta é a relação que a complexidade narrativa possui com aquele que cria e escreve as narrativas, conhecido como *showrunner*, o qual, por sua vez, torna-se o responsável por gerar a singularidade e a característica de replicação que proporciona a serialidade (Calabrese, 1999 & Colonna, 2010) ao produto audiovisual.

A segunda condição de existência da cultura de séries é referida a partir da compreensão do aparato tecnológico que nas últimas duas décadas impulsionou a formação de uma “geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet, através tanto de sistemas de transmissão em *streaming*, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de *download*, via *torrent*, disponibilizados em *sites* e fóruns especializados” (Silva, 2014, p. 246). Para tanto, que com a disponibilização de conteúdo no universo digital abrangendo uma espetatorialidade cada vez mais em rede, o que acaba por formar o que Souza (2014, p. 247) chama de *cibertelefilia*; ou seja, um público cujo interesse

é ter a possibilidade de acompanhar o universo das séries e de acessar à produtos culturais, de hoje e de antigamente.

A terceira e última condição aborda a dialética que as séries tendem a estabelecer um relacionamento com o público. Souza (2014, p. 248) retrata que a materialização dessa relação no universo digital acontece por meio da agregação de fãs em comunidades virtuais nas redes sociais, além também da própria participação e do discurso individual que cada um pode oferecer nos seus perfis. Além disso, atualmente, o fato de poderem assistir aos episódios das séries sem seguir o fluxo televisivo instiga o compartilhamento de informações, experiências e a discussão dos fãs sobre suas percepções de encenação e de diálogos, sobre a caracterização das personagens e sobre o próprio desenrolar da trama em qualquer momento do dia ou da noite e em qualquer lugar por meio da internet e das redes sociais.

Em outras palavras, a cultura das séries é o resultado da incessante atividade interrelacional cíclica dessas três condições básicas que amparam a existência desse novo padrão comportamental, que serve de rastro para se elucidar o período de transformação e adaptação pelo qual os produtos culturais ficcionais seriados estão transitando, restabelecendo num cenário cultural novas formas, cada vez mais dinâmicas e singulares, de produção, distribuição e consumo.

Após toda essa argumentação a respeito da lógica televisa e de sua interferência na evolução do gênero ficcional, mais precisamente, na do gênero ficcional seriado, e diante à migração de parte desse tipo de produção audiovisual para as hipertelias televisivas, como a *Netflix*, as quais também exerceram influência modificando o *storytelling* de produtos audiovisuais seriados; pode-se afirmar que *SuperDrags*, nessa perspectiva, emerge, assim como outros produtos culturais classificados como produtos seriados, com uma nova perspectiva tanto de produção como de distribuição e consumo. Além disso, *SuperDrags* propõe ser um instrumento de discussão de uma temática muito relevante na contemporaneidade cercando as relações de gênero e de sexo como um pilar na construção de sua narrativa tal como outras séries e outros produtos culturais audiovisuais.

## **1.6 Um universo maior que o de *SuperDrags*...**

Com base em observações de produtos audiovisuais cujas narrativas são constituídas a partir da discussão de gênero e de sexo, nota-se que há uma avalanche de produções atuais que pautam o protagonismo feminino e a temática LGBTI+ tendo como objetivo não alimentar o dispositivo de poder cultural hierarquizado pelo padrão binário de gênero, além de ser uma tentativa de resistência à heterossexualidade e heteronormatividade compulsória<sup>19</sup>. Dois

---

<sup>19</sup> Ver mais no terceiro capítulo desse trabalho.

exemplos recentes são os *reality shows* *Queer Eye* e *RuPaul's Drag Race*. A primeira atração é um *reboot*<sup>20</sup> de *Queer Eye for the Straight Guy*, que obteve grande sucesso no canal a cabo norte-americano *Bravo* entre 2003 e 2007; assim já considerada uma grande conquista para a visibilidade da comunidade LGBTI+ dos anos 2000. Já em 2017, a *Netflix* anunciou que faria a reformulação do *reality show*. A dinâmica dos episódios na nova versão, basicamente, se mantém a mesma: cinco homens homossexuais especializados, cada um especializado em uma área diferente, como moda, gastronomia, arte, aparência e *design* de interiores, que tentando ajudar um homem hétero a organizar sua vida. A diferença entre as versões original e o *reboot* reside no fato de que, na nova versão, o elenco não ajuda apenas homens heterossexuais, mas, sim, quaisquer pessoas; e a produção da atração encontra-se já na sua quinta temporada tendo previsão de estreia para 2020<sup>21</sup>. Diante da alteração que abrange um maior leque de pessoas, pode-se inferir que a premissa desse produto audiovisual seriado é fazer com que haja a percepção de que homens homossexuais podem sim, causar transformações benéficas não só no espectro físico, mas, também, no pessoal de outros sujeitos.

Já *RuPaul's Drag Race* é um *reality show* comandado por RuPaul, que colhe os frutos de seu sucesso global desde os anos 90 com participações em programas de televisão, no cinema e com seus vários álbuns lançados. A atração segue o padrão de uma competição, seguindo como exemplo, os programas análogos: *Project Runway*<sup>22</sup> e *America's Next Top Model*<sup>23</sup>. Ao invés de estilistas e modelos como nesses programas citados, *RuPaul's Drag Race* seleciona *drag queens* que são submetidas a uma série de desafios que buscam provar os seus mais diversos talentos. Dentro de um episódio, além dos desafios de maquiagem, costura, atuação e de outras habilidades, há um desfile principal temático no qual as *drags* são criticadas por RuPaul e seus convidados; de acordo com o desempenho nas atividades propostas no episódio, as duas candidatas que não se destacaram tanto, precisam “dublar pelas suas vidas”, e esse *lipsync*<sup>24</sup> define qual delas continua na corrida para o título de “*the next Drag Superstar*”. *RuPaul's Drag Race*, em 2019, completa dez anos de existência e aparece como um produto cultural que propicia cada vez mais a repercussão da cultura *drag*

---

<sup>20</sup> Termo em inglês designado para uma nova versão de uma obra de ficção.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/netflix-anuncia-mais-duas-temporadas-de-queer-eye/>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

<sup>22</sup> *Reality show* norte-americano de competição focado em moda. É uma disputa na qual os participantes competem entre si para confeccionar as melhores roupas tempo e materiais limitados e com um tema determinado. Semanalmente, os produtos são julgados e um ou mais finalistas podem ser eliminados.

<sup>23</sup> *Reality show* norte americano de competição focado na formação de modelos.

<sup>24</sup> Termo em inglês para a técnica de dublagem que leva em consideração o movimento da boca do personagem no intuito de sincronizar este com a fala, dando uma sensação mais real ao espectador. No caso, de *RuPaul's Drag Race*, é uma dublagem musical.

no meio midiático<sup>25</sup>. O *reality show* encontra-se na produção de sua décima segunda edição, sem contar com seu *spin-off*<sup>26</sup>, *RuPaul's Drag Race All Stars*, que está na sua quinta temporada e com a produção da primeira edição do *RuPaul's Drag Race UK*<sup>27</sup>.

Além desses produtos audiovisuais seriados mais recentes configurados nos parâmetros de *reality show*, é válido citar as produções cinematográficas *live-action* como outros artefatos culturais que, atualmente, têm alcançado bastante notoriedade por conta de sua alta qualidade de produção como também por causa das temáticas de empoderamento feminino em suas narrativas, as quais, por sua vez, podem ser outro exemplo de subversão das normas reguladoras de gênero e sexo.

Nesse contorno, a criação da *Mulher Maravilha*, sendo a primeira super-heroína das HQ's estadunidenses, é uma atitude percursora e inspiradora das motivações da igualdade de gênero e do empoderamento de mulheres. Seu criador, William Moulton Marston, um psicólogo afirmou que a personagem tinha como objetivo criar um padrão de feminilidade, que questionasse a inferioridade inferida às mulheres diante da hegemonia dos homens de maneira assim estimular um espírito encorajador nas meninas e garotas para que elas pudessem crescer e seguir as profissões e as atividades que desejassem, mesmo que essas fossem dominadas por homens (Oliveira, 2007, p. 107).

Em 2017, a história da super-heroína ganhou uma versão para o cinema em versão *live-action* e sua continuação já tem data de estreia prevista para 2020<sup>28</sup>. Outro fato curioso é que em 2016, a Mulher Maravilha recebeu o título de “embaixadora honorária para empoderamento das mulheres e meninas” pela Organização das Nações Unidas (ONU)<sup>29</sup>. Em 2019, pode-se ainda destacar outras duas produções que focam suas narrativas no protagonismo feminino. Uma delas é o filme *Capitã Marvel* cuja personagem principal é uma mulher sendo a primeira a comandar uma história do Universo Cinematográfico da *Marvel Studios*, existente desde 2008<sup>30</sup>; e outro exemplo de protagonismo feminino que pode conjecturar uma subversão da hegemonia masculina no âmbito cinematográfico atual é o filme *X-Men: Fênix Negra* cuja produção assume uma narrativa dedicada à personagem *Jean Grey*.

No âmbito das produções cinematográficas construídas com base na animação, recentemente, filmes como *Frozen - Uma Aventura Congelante* e *Valente* são exemplos que acompanham essa tendência de subversão dos padrões de gênero, principalmente, no

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/reality-show-de-rupaul-completa-dez-anos-com-drag-queens-no-centro-da-cultura-pop-23417148>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

<sup>26</sup> Termo em inglês designado para uma produção ficcional que surgiu a partir de um outro produto.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/19/rupauls-drag-race-tem-12-temporada-e-all-stars-5-confirmados-por-emissora.htm>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/listas/2019/08/os-filmes-de-super-herois-da-marvel-e-dc-ate-2022>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

<sup>29</sup> Disponível em: <https://nacoesunidas.org/mulher-maravilha-embaixadora-da-onu-para-o-empoderamento-de-mulheres-e-meninas/>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/03/09/culturaipilon/noticia/valeu-pena-esperar-capitao-marvel-mulher-estrela-marvel-1864667>. Acesso em: 22 de ago. de 2019.



espectro feminino. *Frozen*, lançado em 2013, traz como protagonistas duas princesas que são irmãs e tipicamente estilizadas com aspectos considerados femininos, porém é na proposta de seu enredo que a produção consegue provocar perturbações na regulação de gênero e sexo. Majoritariamente, os padrões narrativos de animações com princesas como protagonistas ditavam uma máxima que compreende debruçar mais atenção aos relacionamentos amorosos dessas princesas com personagens masculinos. Em *Frozen*, essa dinâmica narrativa no enredo é substituída pela valorização do relacionamento entre as princesas-irmãs abafando os relacionamentos amorosos com personagens masculinos. Já *Valente*, filme lançado em 2012, tem como protagonista uma princesa rebelde que subverte o padrão não se alinhando nem aos atributos físicos nem aos psicológicos da feminilidade de uma princesa incitando uma lição de amor próprio.

Fora desse universo de princesas da animação, mas ainda inserido no universo das animações, é oportuno ressaltar a produção do filme *Festa da Salsicha*, uma animação produzida em 2016, que também, é capaz de corromper a regulação de gênero e de sexo; por conta de que é possível de encontrar, em suas temática e narrativa, vestígios que incitam a discussão de tópicos relacionados a gênero e sexo. Vale ainda ressaltar uma escolha narrativa da produção. No fim do filme, as personagens descobrem que elas não são nada além do que o fruto da imaginação de humanos. Logo, de maneira metalinguística, a animação explica que seus personagens são meramente desenhos, os quais manipulados por humanos, ganham vida para discutir exatamente problemáticas referentes a humanos.

Agora, mais especificamente, há produções animadas que se configuram de maneira seriada e têm também em suas propostas de construção narrativa uma abordagem à diversidade quanto às questões de gênero e de sexo. Segundo Oliveira (2007), houve um pico na produção de animações com personagens femininas entre as décadas de 1980 e 1990; e essa nova roupagem atribuída a elas habilidades, valores e responsabilidades antes exclusivos aos heróis masculinos. Já na década de 2000, essa abundância de produção tornou-se mais expressiva ao colocar personagens femininas comandando as histórias, muitas vezes em grupo. Diante dessa nova sistemática, percebe-se o desejo em perturbar a lógica do herói masculino e da indefesa figura feminina a fim de criar novas possibilidades de representação.

Um exemplo de desenho seriado, mais remoto, mas que ainda se mantém vívido<sup>31</sup>, é *As Meninas Superpoderosas* que surgiu no fim de 1998 nos Estados Unidos e manteve-se

---

<sup>31</sup> Em 2017, no canal *Cartoon Network*, a série *As Meninas Superpoderosas* ganha uma nova versão num *remake* no qual se desenvolve a adolescência das protagonistas como enredo. Além disso, insere-se na trama uma nova personagem, *Bliss* (Estrelinha), irmã mais velha de *Bubbles* (Lindinha), *Buttercup* (Docinho) e *Blossom* (Florzinha) que se configura como a primeira personagem negra do desenho e estabelecendo assim uma representatividade. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/fofices/2017/09/conheca-estrelinha-a-nova-integrante-das-meninas-superpoderosas.shtml>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.

por seis temporadas. A história começa, num laboratório, com a criação de três meninas as quais mais tarde salvariam sua cidade de atividades maléficas. Vale destacar também uma personagem antagonista nessa animação: *Ele*. É uma personagem caracterizada como uma figura relacionada ao Diabo e que propõe uma quebra dos padrões de gênero, porque em sua indumentária, visualiza-se, preponderantemente, traços demarcados como femininos, como: o uso de batom, cílios acentuados, botas de salto alto, saia de bailarina e *top* porém seu nome, paradoxalmente, nos remete à própria masculinidade .

Na mesma altura temporal, outro desenho animado estadunidense chamava à atenção por reconfigurar o paradigma hegemônico da presença apenas de heróis, dando espaço ao protagonismo feminino. Esse desenho era *Três Espiãs Demais*, que segue, essencialmente, o mesmo modelo de narrativa: três adolescentes que precisam conciliar sua vida comum com a espionagem secreta a fim de proteger o mundo.

Recentemente, alguns desenhos animados seriados têm trazido uma abordagem bem mais extravagantes em relação às perspectivas de gênero e de sexo. Muitas vezes, essas animações rompem efusivamente com as dicotomias: feminino/masculino, homem/mulher e heterossexual/homossexual. *Star vs. as Forças do Mal*, produzido em 2015 contando com quatro temporadas sendo finalizado em 2019, é protagonizado por uma princesa mágica que vem à Terra, como uma estudante de intercâmbio, onde continua seu treinamento de magia, mas para isso ela precisa enfrentar alguns vilões para conseguir evoluir. O desenho animado seriado consegue provocar uma experimentação de subversividade, pelo fato de apresentar em um dos seus episódios, o primeiro beijo gay das animações *Disney*<sup>32</sup>.

Outro exemplo é *Steven Universo* cujo enredo contém seres dotados de muita diversidade tanto no âmbito sexual e de gênero como no âmbito étnico. Há algumas personagens assexuadas e outras que nem demonstram distinção de gênero. Durante a narrativa, a fusão das personagens é comum para que haja a criação de outros organismos mais fortes que por sua vez, mantêm características de seus seres de origem. Ademais, personagens consideradas femininas fogem dos padrões corporais não se encaixando numa especificidade afamada como feminina. Outra peculiaridade é que a produção do desenho inaugura a entrada de Rebecca Sugar, a primeira criadora de desenho animados do *Cartoon Network*, canal por onde, desde 2013, *Steven Universo* é transmitido<sup>33</sup>.

Um último desenho que se pode destacar nesse elenco, antes de se dedicar a explorar *SuperDrags*, é o desenho animado *(Des)encanto*, produzido pela *Netflix* em 2018, que conta a história de Bean, uma princesa alcoólatra, que com seu companheiro Elfo e seu "demônio pessoal", Luci, desequilibram a ordem num reino medieval. Aqui, mais uma vez, a referência

---

<sup>32</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/disney-exibe-beijo-gay-pela-primeira-vez-em-desenho-animado.ghtml>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/entrevista-com-rebecca-sugar-criadora-de-steven-universe/>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.

que prediz que uma princesa, por ser do gênero feminino, precisa ser totalmente delicada e frágil é desestabilizada visto que o perfil da personagem principal não corresponde ao de uma princesa “clássica”, tradicional; além de uma crítica estética do feminino, a protagonista sempre busca questionar o porquê das regras que guiam o reino, na altura da Idade Média, eram determinadas daquela maneira específica, e ainda ao quebrá-las, Bean propõe uma crítica ideológica instaurada à prática daqueles intitulados do gênero feminino.

### 1.7 *SuperDrag*s em pauta

*SuperDrag*s é uma produção animada seriada indicada para o público adulto e da Netflix brasileira. O enredo da atração, basicamente, envolve a história três colegas de trabalho homossexuais, *Patrick*, *Ralph* e *Donizete*, que têm vidas duplas como *drag queens* super-heroínas, *Lemon*, *Safira* e *Scarlet* cujo intuito é salvar a comunidade LGBTI+ de possíveis ataques daqueles que tentando prejudicar de alguma maneira os membros da comunidade.

A ideia de produzir a animação surgiu a partir de uma conversa despretensiosa entre os criadores, Fernando Mendonça, Paulo Lescaut e Anderson Mahanski, após um dia de trabalho numa sexta-feira. A intenção da série é mostrar as diferentes vozes que existem na cena gay atual<sup>34</sup>. Uma curiosidade é que a dublagem da série na língua portuguesa, sua versão original, conta com a participação de duas personalidades importantes da cena LGBTI+ brasileira: a *drag queen* Silvetty Montilla e a cantora, também *drag queen*, Pablio Vittar. Além disso, a dublagem de *SuperDrag*s na língua inglesa conta com a participação de *drag queens* de grande influência da cena *drag* estadunidense<sup>35</sup>.

Com a intenção de caracterizar o universo LGBTI+, a criação das identidades das protagonistas da série visa evidenciar os diferentes tipos de personalidades que compõem a diversidade, assim *Patrick*, que dá vida à heroína *Lemon Chifon*, é a personagem mais responsável do trio principal, ajuda a família no fim do mês e assim que coloca peruca, sensualiza com uma voz mais empastada sendo considerada o cérebro do grupo. Já, *Raph* é a heroína *Safira Cyan*, a mais sentimental do trio de superpoderosas, tem um relacionamento difícil com a família por ter sido expulsa de casa por conta da sua orientação sexual e possui uma voz mais angelical. E a última *drag*-superpoderosa que compõe a série é *Scarlet Carmesim*, vivida por *Donizete*. Irreverente, impulsiva e considerada a mais “esquentada” do trio da *SuperDrag*s, ela simboliza a força do grupo e sempre está disponível para ajudar suas colegas (Netflix Brasil, 2018).

---

<sup>34</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/11/09/super-drag-desenho-para-adultos-sobre-drag-queens-super-heroínas-estreia-apos-criticas.ghtml>. Acesso em: 22 de ago. de 2019.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/vozes-lgbt/super-drag-s-o-que-esperar-das-novas-heroínas-da-netflix>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.

*Vedete Champagne* é outra personagem importante para narrativa por ser a mentora das super-heroínas, e por ser a responsável por delegar as atividades de proteção ao *highlight*, que é segundo ela, a energia vital dos membros da comunidade LGBTI+, que sempre se encontra ameaçado. *Vedete* sempre está acompanhada de *Dild-O* que é uma espécie de assessor pessoal eletrônico de formato fálico que a auxilia na apresentação das missões às heroínas. *Goldiva* é outra personagem *drag queen* da animação, é uma cantora internacional muito aclamada porque sempre expõe sua preocupação com seus fãs que são majoritariamente identificados como membros da coletividade LGBTI+.

Outras personagens que não são recorrentes em todos os episódios, mas que mesmo assim, expressam, com sua participação na narrativa por meio de suas personalidades e identidades, espectros de subversividade à regulação de gênero e de sexo, bem como, as outras personagens citadas até aqui também praticam, são: *Sandrão*, que é uma lésbica masculinizada; *Juracy* que é um gay efeminado; *Val Valadão*, que trabalha junto com *Patrick*, *Ralph* e *Donizete* na *Wanüsa*, um loja de departamento, e conota ser bissexual; e *Junior*, filho do *Profeta Sandoval Pedroso*, que implicitamente, pode ser considerado como um gay não-assumido. Há ainda *Jacinta Wanusa*, uma mulher de meia idade, dona da loja de departamento, *Wanüsa*, e que também, é uma viciada em cirurgias plásticas que é passível de ser alocada como uma personagem não recorrente que, de certa forma, expressa apoio e interesse pelos membros da comunidade LGBTI+ mesmo que seja de uma maneira mais indelicada e indouta.

Além das super-heroínas *drags* e dessas outras personagens que demonstram apoio e interesse em salvaguardar a comunidade LGBTI+, a animação possui um outro núcleo que compõem a ala das antagonistas das narrativas episódicas e que detêm também características bem estereotipadas. Pode-se destacar algumas personagens que possuem traços delimitantes ao conservadorismo e à religiosidade, e que, inclusive, agem muitas vezes com preconceito excessivo em relação às personagens principais.

Nesse eixo, elenca-se o *Profeta Sandoval Pedroso* que além de ter uma vida política, é um religioso que prorroga a premissa da “cura gay”, tema bem explorado em uma das narrativas dos episódios da série. *Sandoval*, num paralelo com seus pressupostos religiosos, afirma que os indivíduos devem se unir para formar a nova Pangeia, numa alusão de que o mundo era perfeito há milhares de anos levando em consideração o parâmetro de reprodução (macho e fêmea), até que, de repente, o vírus gay é trazido por meio da colisão de um meteoro com Terra. *Sandoval* reforça ainda que foi o processo de evolução do homem que fez com que a heterossexualidade fosse resguardada e que deveria continuar sendo assim de maneira a combater a homossexualidade como se ela fosse uma doença.

Além dessa personagem, vale ressaltar *Jezebel Andrade* que é uma jornalista da *TV Gozo* e apoiadora da perspectiva religiosa e tradicional que o *Profeta Sandoval Pedroso*

compartilha; ademais, como ele, também, alimenta o ódio a membros da comunidade LGBTI+. Outra antagonista que promove muitos ganchos narrativos é *Lady Elza* que tem o desejo de se manter sempre jovem, mas para isso, precisa do *highlight* dos membros da coletividade LGBTI+, além disso, deseja ser considerada uma estrela por eles. Um fato curioso é que da mesma forma, que *Vedete* é sempre acompanhada de *Dild-O*, *Lady Elza* tem a companhia de *Bodilson*, seu bode de estimação.

Outras personagens que podem ser consideradas antagonistas, contudo, não tem sua aparição regular em todos os episódios, são: *Robertinho*, gerente da loja *Wanüsa* e que demonstra ser muitas vezes preconceituoso especificamente com *Patrick*, *Raph* e *Donizete* por ser homossexuais; *Nicolas*, um fotógrafo bissexual com quem *Patrick* flerta; e *Drº Caio Durão*, um dermatologista que é um gay que segue um padrão heteronormativo, ou seja, opta, por se expressar sempre pautado pelo o que é masculino, além disso, é preconceituoso com outros homossexuais que se expressam com traços delimitados como femininos.

Quanto aos episódios, sob uma perspectiva mais sintética, buscam de uma forma geral, a subversividade das normas que regulam o gênero e o sexo, além de serem abordadas temáticas como padrões de beleza, tolerância religiosa e aceitação das identidades de gênero e de sexo.

No primeiro episódio, intitulado *Hora do Lipsync*, o espectador é introduzido ao universo da série. É explicado que *highlight* é uma energia vital que todos os membros da comunidade LGBTI+ tem e que os tornam especiais conforme *Vedete*, que também, explana o porquê de eles estarem em ameaça. O fato do anúncio do *show* de *Goldiva* reunir muitos indivíduos de identidade LGBTI+ na cidade de *Guararanhém* chama à atenção daqueles que têm interesse maléficos tanto na obtenção do *highlight* como na propagação da repulsa a gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais e afins. Logo, a primeira cena já conta com a atuação das *drag queens* heroínas no resgate de um ônibus cheio de fãs da cantora *Goldiva* que foi sequestrado por um homem homofóbico que pretendia cometer suicídio e ainda matar todos ali que estavam indo para o *show*. Além dessa ponderação narratológica importante, o trio de super-heroínas é apresentado tal como os principais antagonistas.

Na sequência, é inserida uma problemática que é o cancelamento do *show*, anunciado por *Jezebel* e *Profeta Sandoval Pedroso*. Então, a partir da premissa de que o *show* reuniria muitos membros da coletividade LGBTI+ reunidos num só lugar da cidade, *Lady Elza* se aproveita para obter o *highlight* deles e assim instaura um desequilíbrio energético que precisa ser contido pela atuação das super-heroínas *drag queens*.

Para combater essa atividade maléfica, as super *drags* precisam enfrentar um monstro gigante composto por todos aqueles fãs que estavam esperando pelo *show* de *Goldiva*, que, literalmente, se uniram por conta de uma invocação feita por *Lady Elza*. Ao lutar contra esse monstro, o trio de super-heroínas, *Lemon*, *Safira* e *Scarlet*, percebe que não podem lutar de

uma maneira agressiva e convencional senão acabam machucando os fãs que eram inocentes; diante disso, têm a ideia de derrotar aquele monstro numa batalha de *lipsync*. Apesar de conseguirem derrotar o monstro, sem machucar as pessoas inocentes, *Lady Elza* já tinha angariado o *highlight* de alguns que estavam lá esperando pelo *show*. O episódio termina com um apelo da cantora *Goldiva* a super *drags* por ajuda para que o *show* aconteça porque essa seria a chance de restabelecer a energia vital dos membros da comunidade LGBTI+ que foram abatidos.

O segundo episódio, cujo título é *Imagem é tudo*, inicia com *Patrick*, todo entusiasmado, com seu primeiro encontro oriundo graças a um aplicativo de relacionamento; no qual em seu perfil, expõe fotos que não condizem com quem ele é de verdade, de maneira a procurar a se encaixar em padrões de beleza. O encontro é com *Nicolas*, um fotógrafo bissexual que ao se deparar com *Patrick* no trabalho, a loja de departamento *Wanüsa*, e não encontrar a pessoa das fotos do aplicativo, procura uma saída de fuga do possível encontro.

Já, na rua, *Nicolas*, num beco escuro, é encurralado por *Lady Elza*, que lhe lança um feitiço transformando-o em um monstro que seleciona indivíduos LGBTI+ pelo padrão de beleza e os fotografa, assim, aprisionando-os nas fotografias facilitando a extração do *highlight*. Em seguida, *Vedete* afirma que para essa missão de combater esse monstro fotográfico, é necessário preencher alguns requisitos, tais como autoestima elevada e reconhecimento e aceitação de sua identidade própria os quais *Dild-O*, ao escanear as super-heroínas, pode comprovar a aptidão. Feito isso, *Patrick* acaba por ficar de fora da missão, e agora, empenha-se em se tornar uma pessoa que corresponde aos padrões de beleza da sociedade contemporânea e para aumentar testar sua nova aparência, marca outro encontro por aplicativo de relacionamento.

Agora, o segundo encontro de *Patrick* é com o *Drº Caio Durão*, um dermatologista que supervaloriza a aparência segundo os padrões de beleza tradicionais, e opta sempre por manter sua postura segundo o padrão heteronormativo de gênero, sempre exacerbando seus traços masculinos e expressando um certo preconceito com homossexuais que não seguem o mesmo comportamento que o seu. Diante de comentários preconceituosos do *Drº Caio Durão*, *Patrick* revela como é de verdade e dá uma lição sobre como é bom aceitar a sua própria identidade em relação aos padrões de beleza e aos padrões de gênero e sexo, depois disso, vai ajudar *Safira* e *Scarlet* na batalha com o monstro fotográfico.

Ainda na tentativa de derrotar o monstro fotógrafo, o trio de super *drags* agora completo age sem sucesso, a ponto de *Safira* e *Scarlet* serem aprisionadas, fazendo com que *Lemon* lute sozinha contra o monstro. Agora, observando a criatura, a super *drag* percebe que quem dá vida aquele ser é *Nicolas*, o fotógrafo de seu primeiro encontro. Por fim, *Lemon* consegue derrotar o monstro quando ele acaba fotografando si mesmo graças a um espelho que a super-heroína concebeu com seu boá. Enquanto tudo isso acontecia, a cantora *Goldiva*

estava numa missão de contatar o *Profeta Sandoval Pedroso* para exigir dele um posicionamento de mais respeito em relação às pessoas LGBTI+ e que ele parasse de disseminar seu ódio. O episódio encerra com o jornal televisivo anunciando a publicação de uma mensagem cujo conteúdo era a conversa de *Goldiva* com o *Profeta Sandoval*, porém distorcida, afirmando que a intenção, sim, das pessoas LGBTI+ era promover a devassidão e a promiscuidade pelo mundo, logo o religioso não perde a oportunidade de promover seus pressupostos jurássico-religiosos e de, mais uma vez, prorrogar o ódio às pessoas LGBTI+ além de propor a suposto fim da homossexualidade, temática que proporciona o gancho narrativo para o episódio seguinte.

A *cura gay* é como o terceiro episódio é intitulado. Na sua narrativa, o foco é dado à história pessoal de *Ralph*, a heroína *Safira*. O início do episódio é o anúncio do *Campo de Concentração Gozo do Céu*, da igreja do *Profeta Sandoval*, que propõe a “cura gay” no período em que o homossexual fique ali na reclusão social. *Raph*, junto de *Val*, assiste a esse anúncio em uma das televisões da loja *Wanüsa*. Ao assistir à propaganda, *Raph* se lembra da noite passada em que estava num embate interno quando decidiu contar para seu pai que era gay. Essa decisão culminou na expulsão de *Ralph* de casa, por isso, que ele então, busca ajuda no *Campo de Concentração Gozo do Céu*, pois ele enxerga que com o certificado de participação em mãos, seu pai veria que ele procurou por tratamento e agora não é mais homossexual.

Já, lá no *camping*, *Ralph*, conhece *Junior*, filho do *Profeta Sandoval Pedroso*, que se torna seu mentor naquele projeto. Ali, mesmo na entrada, *Ralph* também se depara com *Jezebel*, acompanhada de seus dois filhos, *Enzo* e *Valentina*, viciados em celular; a então jornalista da *TV Gozo* se mostra apoiadora da causa da “cura gay” afirmando que *Ralph* estava no lugar certo para receber ajuda. Para participar das atividades, *Ralph* precisa deixar do lado de fora tudo que remete à homossexualidade antes de entrar no campo de concentração. Enquanto isso, *Vedete* convoca *Patrick* e *Donizete* para que recolham assinaturas dos membros da comunidade LGBTI+ de *Guararanhém* para uma abaixo-assinado pois só assim o *show* de *Goldiva* pode acontecer. Mas o problema é que essas pessoas estão desaparecendo misteriosamente e o que se suspeita é que todos estejam sendo guiados para o campo de concentração onde *Profeta Sandoval* faz seus procedimentos para a “cura gay”, logo, para salvar as pessoas LGBTI+ e coletar as assinaturas, *Patrick* e *Donizete* vão até o acampamento, disfarçadas, sem sua identidade *drag*, assumindo um figurino religioso.

As atividades propostas pelo *Campo de Concentração Gozo do Céu* vão de encontro com os padrões que regem a dicotomia de gênero e de sexo, sendo pautadas na heteronormatividade e heterossexualidade. Para tanto, que algumas lições relatam que “verdadeiros” homens cospem no chão, sentam de pernas abertas, falam grosso e algumas

lições até vão além do considerado tradicional, como por exemplo, homens não se limpam depois de suas necessidades fisiológicas. Vale ainda ressaltar que há, também, ensinamentos para tornar as mulheres mais femininas, o acampamento nesse âmbito oferece lições tal como andar de salto alto.

Disfarçados, *Patrick* e *Donizete* procuram uma maneira de atacar sem causar grande alarde, e assim são flagradas pelos filhos de *Jezebel* que as fotografam a fim de mais tarde as delatar. Enquanto isso, *Ralph* encontra *Junior* chorando no banheiro por conta do mau relacionamento que tem com seu pai, *Profeta Sandoval*. Após liberarem algumas pessoas do acampamento e terem conseguido as assinaturas, *Jezebel* encontra *Patrick* e *Donizete*, disfarçadas de beatas, e convida-os para a pregação que estava prestes a começar, nisso eles percebem que *Ralph* estava lá no *camping*. Durante a pregação, o *Profeta Sandoval* mostra suas prerrogativas religiosas de unir os continentes contra as pessoas LGBTI+, além disso, propõe um ódio gratuito contra a cantora *Goldiva*. Nesse momento, *Ralph* passa mal e é ajudado por *Junior* enquanto *Patrick* e *Donizete* são desvendados e perseguidos. *Junior* e *Ralph* tem uma discussão a respeito da impossibilidade de a “cura gay” existir, além disso, a orientação sexual de *Junior* é colocada em xeque. Depois de ser comovido pelas afirmações de *Ralph*, *Junior* o ajuda a obter o certificado de participação do *Campo de Concentração Gozo do Céu* para ele possa sair dali mais rápido, nesse momento, *Ralph* percebe que seus amigos, *Patrick* e *Donizete*, que são sua verdadeira família, estão em apuros lá mesmo no *camping* e, então, vai ajudá-los já como *Safira*.

Antes de salvar seus colegas, *Safira* ensina para todos aqueles que estavam ali no *camping* a procura de ajuda por conta de sua identidade de gênero e de sexo que eles não precisavam estar ali por esse motivo, afinal, eles deveriam se amar como são e se aceitar assim. Após isso, *Profeta Sandoval*, enfurecido, afirma que todos ali são fiéis a ele e seus princípios, em seguida, *Goldiva* aparece e mostra que houve a liberação da permissão da prefeitura de *Guararanhém* para seu *show* e além disso, houve a expedição de uma liminar para que o *Campo de Concentração Gozo do Céu* fosse fechado; e, diante dessa notícia, todos fazem uma festa ali para comemorar as conquistas que comunidade LGBTI+ tinha acabado de galgar. O episódio finaliza com *Goldiva* sendo sequestrada por *Lady Elza*, que ainda vai colocar em ameaça o *highlight* das pessoas LGBTI+.

O quarto episódio é intitulado *Seja quem você é*. A narrativa do episódio agora foca particularmente em *Donizete* e em como é sua relação com o mundo. Inicialmente, é apontada sua relação em casa com a sua mãe, a qual pratica supostamente da mesma religião que o *Profeta Sandoval*, pois sempre quer ver seu filho arrumado como um “homenzinho”, além disso, demonstra preocupação com o que os outros pensam de seu filho, o qual, por sua vez, não se importa com a opinião alheia e mantém sempre na sua personalidade a espontaneidade e a irreverência.



Algumas vezes, o fato de ter uma personalidade forte causa problemas a *Donizete* e um deles emerge na sua relação com *Robertinho*, gerente da loja *Wanüsa*. O administrador sempre quis a demissão de *Donizete* que segundo ele nunca rendeu tantos lucros na sua função de promoção de cartões da loja, para tanto, *Robertinho*, no período de inspeção, tenta forjar uma imagem ruim de *Donizete* para *Jacinta*, dona da loja de departamento *Wanüsa*.

Enquanto isso, *Lady Elza* mantém *Goldiva* em cárcere numa casa abandonada onde a cantora tinha passado sua infância; e lá, *Lady Elza* continua constantemente a ameaçar machucar os fãs da cantora para obter o *highlight*. Um dos planos de *Lady Elza* é fazer uma sócia de *Goldiva* para que possa enganar tanto os fãs como as super *drags*, porque *Vedete*, descobrir o sequestro, rapidamente, já aciona as super-heroínas para salvar a cantora pop internacional.

De volta para a loja *Wanüsa*, *Donizete* conhece finalmente *Jacinta*, uma mulher de meia-idade que é viciada em plásticas cujo maior desejo é curtir a vida, e por isso mesmo, propõe até mesmo levar *Donizete* para o *show* da *Goldiva*: de camarote. Logo, os planos de demissão que *Robertinho* tinha para com *Donizete* não atingem sucesso. Retomando a empreitada de desvendar o paradeiro de *Goldiva*, agora já *Lemon* e *Safira* encontram a casa abandonada onde *Lady Elza* faz o cativado, e que agora também, usando da sócia que criou da cantora, vai impedir o resgate enganando as duas super-heroínas. Primeiro, *Lady Elza*, como cópia de *Goldiva* engana *Lemon* afirmando que fará uma parceira musical com ela e em seguida engana *Safira*, com um mundo de jogos eletrônicos, *anime*<sup>36</sup> e dança.

Em seguida, *Donizete*, já como *Scarlet*, é enviada para reforçar na missão do sequestro da cantora *Goldiva*; ao chegar no cativado, ela já nota que *Lady Elza* está tentando se passar por *Goldiva* e no embate acaba por vencer a vilã. Logo depois, *Scarlet* encontra a verdadeira *Goldiva* e a liberta. A cantora explica o porquê de *Lady Elza* a ter feito prisioneira justamente naquela casa. A antagonista sabia que foi ali que a cantora internacional tinha passado os primeiros e mais difíceis anos de sua vida, nos quais sempre foi reprimida por querer brincar de boneca e por não querer se arrumar como um “homenzinho” gerando comentários das outras pessoas, ou seja, por não se encaixar nas normas reguladoras de gênero e sexo ditadas pela heteronormatividade e heterossexualidade, desde a infância, *Goldiva* sofria preconceito, tal como *Scarlet*. Assim, desde crianças ambas queriam ser jeito que eram, mas sempre foram reprimidas; *Goldiva*, nesse momento, explica que é na música que ela tenta passar essa mensagem de encorajamento às pessoas que assim como ela sofreram ou sofrem por não se aceitarem como são.

O episódio chega ao fim, com o trio de super *drags* completo e com *Goldiva* sã e salva, a missão é levar a cantora para o local do *show*, para que ele não se atrase. Entretanto, o que

---

<sup>36</sup> Corresponde à pronúncia abreviada da palavra animação em japonês, sendo utilizada, no Ocidente, para se fazer referência às produções de animação de estúdios de origem oriental.

não se esperava era que *Lady Elza* fosse estar pronta para iniciar o tão aguardado concerto no lugar de *Goldiva* com o intuito de ser aclamada pelos fãs LGBTI+ da diva internacional e, além disso, obter por bem ou por mal, o *highlight* deles.

O quinto e último episódio dessa primeira temporada da série animada é intitulado por *Numa só voz* e inicia a partir da última cena do episódio anterior: *Lady Elza* fazendo o *show* no lugar de *Goldiva* com segundas e más intenções contra os fãs que são majoritariamente pessoas LGBTI+, porém, a performance não agrada o público; e até mesmo, *Jacinta* prepara no seu camarote com uma festa para o *show* não se agrada.

Enquanto isso, *Goldiva* e as super *drags* chegam ao local do *show* e percebem o plano de *Lady Elza* que já está no palco, e então, as heroínas planejam como vão impedir as ações da vilã, a qual, por sua vez, percebe que não está agradando e decide obter o *highlight* das pessoas ali do *show* à força e torna-se assim mais poderosa dificultando que as super *drags* vença essa luta e deixando todas as pessoas LGBTI+ sem força e sem vida.

Esse embate entre a antagonista e as super-heroínas é transmitido ao vivo pela *TV Gozo* pela correspondente *Jezebel Andrade* que também sofre um ataque de *Lady Elza*, a qual, logo depois desse ataque, tenta persuadir, primeiramente, *Safira* e *Scarlet*, para que estabeleçam ali uma aliança e preservem suas próprias vidas ao invés de salvar as de todos aqueles fãs, pessoas LGBTI+ bem como as super *drags*. As heroínas negam o acordo e se sacrificam em prol de suas semelhantes.

Em seguida, *Lemon* é a próxima vítima de *Lady Elza*. A vilã também tenta condicionar a super-heroína a parar de tentar salvar as outras pessoas e pensar em se salvar, mas sem sucesso na tentativa, afinal, *Lemon* também se sacrifica por seus semelhantes e por aquilo que acreditam. Após derrotar as super *drags*, *Lady Elza* agora dedica-se a eliminar *Goldiva*, para então finalmente ser a única cantora e diva das pessoas LGBTI+ e assim alimentar-se do *highlight* deles, porém o que *Lady Elza* não sabe é que *Goldiva* foi salva do cativeiro enquanto se deslocava para substituir a cantora internacional no *show*. Assim enquanto, a antagonista procura pelo cativeiro para eliminar *Goldiva*, a cantora já estava quase pronta para assumir o palco para então restabelecer a energia distribuindo *highlight* àqueles que *Lady Elza* usurpou.

Com *Goldiva* cantando, todas as pessoas LGBTI+ do mundo conseguem enviar energia para o restabelecimento do *highlight* em falta em *Guararanhém*. Logo, as super *drags* também conseguem ter energia de novo para continuar a luta contra a vilã. Diante do sacrifício prévio que *Lemon*, *Safira* e *Scarlet* fizeram em prol da comunidade LGBTI+, elas ganharam a oportunidade de usar o poder máximo, o *Robô Neca Gigante*, que só era liberado quando fizessem um verdadeiro sacrifício. E, é com esse poder que as super *drags* conseguem derrotar *Lady Elza*.

O episódio finaliza com *Goldiva* e as super *drags* comemorando com a vitória com todos os fãs no *show*, porém a última cena incita uma possível continuação da série, onde encontra-se *Lady Elza* sozinha afirmando que uma estrela de verdade nunca cai; ainda nessa cena, é perceptível um entendimento de que *Lady Elza* e *Profeta Sandoval Pedroso* sejam a mesma pessoa. Talvez, essa seja uma problemática abordada numa futura segunda temporada, além disso, outro momento em que se incita uma continuidade é quando *Vedete* instiga ao dizer que explicar sua relação com *Lady Elza* seria assunto para uma outra história. Em suma, a narrativa interseccionada dos episódios tem seu desfecho promovendo visibilidade a temáticas contemporâneas, principalmente, em detrimento da situação no Brasil, sobre temáticas ligadas a identidade de gênero e de sexo, procurando gerar respeito da sociedade além de um senso de unidade a partir das próprias pessoas LGBTI+ em lutar por causas desse âmbito.

## 2 Animação, humor e estereótipo: uma convergência em *SuperDrags*

When life gets you down you know what you got  
do? Just keep swimming!<sup>37</sup>

(Walters, Gotoh, Stanton & Unkrich, 2003).

### 2.1 Breves notas sobre o contexto produtivo das animações

O processo de produção de animação a cada ano ganha mais notoriedade devido ao aperfeiçoamento da técnica de formatação que acompanha os desenvolvimentos tecnológicos, os quais, por sua vez, auxiliam nos processos de elaboração de produtos e serviços nas mais diversificadas esferas do conhecimento. E, além disso, a animação, durante seu processo histórico, acompanhou o desenvolvimento dos veículos de comunicação, instalando-se no cinema, na televisão e na *web*, tornando-se representante cultural nesses cenários de comercialização de produtos culturais e sendo participante das críticas culturais e sociais.

Contemporaneamente, essa adoção de temáticas de parâmetros sócio-políticos nas animações é um dos fatores que cativa e explica a maior adesão de mais públicos, constituindo uma heterogeneidade, ao estender-se às crianças, aos jovens e aos adultos. E essa tendência das animações, de discutir os relacionamentos humanos, tanto aqueles de ordem intrapessoal como os de ordem interpessoal, a fim de que tanto adultos como jovens e crianças aprendam lições, se confirma a cada produção lançada no mercado.

No âmbito brasileiro, o crescimento das animações é evidente. Impulsionada pela publicidade na década de 1960 e 1970, a animação aumentou sua produção passando a produzir muito mais filmes, tanto curtas, longas ou publicitários dentro das décadas posteriores. O maior estímulo para o aumento da produção de animações, além da facilidade de produção quando comparada com a produção de um filme de outro gênero, são as inúmeras iniciativas governamentais oferecidas ao mercado de audiovisual, seja por leis de incentivo, editais e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sem esquecer do aumento da demanda de distribuidoras e canais de televisão por conteúdo nacional (filmes, séries e animações), consequência da Lei 12.485/11 - a Lei da TV Paga - (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas [SEBRAE], 2014).

Diante desse cenário se instaura *SuperDrags* cuja narrativa dos episódios tem predominantemente um caráter humorístico excêntrico ao retratar a vida de seus protagonistas em situações rotineiras e extraordinárias, além de provocar o humor e incitar a ironia, esses acontecimentos pautam discussões sociais, políticas, culturais a respeito do universo LGBTI+. Outra estratégia utilizada na narrativa de *SuperDrags* é a constante

---

<sup>37</sup> Tradução do autor: "Quando a vida te decepcionar você sabe o que fazer? Continue a nadar!" (Walters, Gotoh, Stanton & Unkrich, 2003).

utilização de estereótipos que promovem, por sua vez, mais debates acerca das pragmáticas sobre a diversidade de gênero e sexual e a relação construtiva que tanto os estereótipos como as convenções exercem no histórico social, cultural e político dos indivíduos.

Portanto, as próximas seções deste capítulo pautarão três grandes categorias: a animação, o humor e o estereótipo. Primeiramente, vamos lançar um olhar sobre a definição e a evolução da animação, seguidamente, aborda-se a problemática representacional desencadeada pela *Disney*, a grande expoente histórica do percurso da animação. Finalizando, pontuaremos as estratégias narrativas usadas pelas animações, além disso, frisaremos como a temática de gênero e corpo estão presentes nas produções animadas.

Quanto ao humor, pretende-se ressaltar a sua abrangência em diversas áreas do conhecimento científico e o empenho dessas correntes em elucidá-lo melhor. Assim, perante a tantos modelos teóricos que tangem o humor, debruçaremos sobre a teoria da incongruência que, na nossa opinião, vai ajudar na compreensão do ato humorístico enquanto estratégia discursiva na construção de narrativas e propõe-se ainda relacionar a ironia com o humor, visto que no objeto de estudo ela reverbera.

Para finalizar, cabe ainda uma explanação sobre o estereótipo na qual será estabelecida a sua familiaridade com o discurso humorístico. Em seguida, explora-se as perspectivas de definição e de funcionalidade dos estereótipos, destacando como sua lógica opera em produtos culturais como é o caso da série *SuperDrags*.

### **2.1.1 Territórios da animação**

Numa definição mais clássica, porém mais sintética, técnica e até mesmo mais purista, a Escola de Zabreg, da antiga Iugoslávia, baseada nos pensamentos de Norman McLaren<sup>38</sup>, reverberava que a animação é, na verdade, a arte dos movimentos no desenho, enfatizando a concepção do formato animado de produção, a partir somente de aspectos criativos e filosóficos da arte. Ou seja, essa abordagem interpreta como primordial a capacidade de dar vida àquilo que é inanimado por meio das linhas e do traço, acreditando que ali, naquelas formas abstratas estão incorporadas as emoções que animador anseia repassar. Logo, essa concepção compreende a animação como uma arte não-realista, mas ao mesmo tempo subversiva porque ali o animador pode propor como bem entender sua concepção representativa (Wells, 1998, pp. 10-11).

Entretanto, essa visão essencialmente artística da animação é superada pela ambivalência social e política que perpassa a representatividade incorporada nas suas

---

<sup>38</sup> (1914-1987) Escocês que em 1932 ingressa na Escola de Arte de Glasgow do Reino Unido onde começou sua carreira na sétima arte. Em 1941, muda-se para o Canadá e inicia seu trabalho *National Film Board*. Lá, sua carreira cresce e McLaren fica conhecido como um dos cineastas mais premiados da história do cinema canadense, além de ser pioneiro na animação e na produção cinematográfica (Dobson, 1994, p. 248).

narrativas, Wells (1998, pp. 21-22) reforça que esse efeito de plasmaticidade<sup>39</sup> é ainda mais esvaecido na animação quando ela assume na sua trajetória um viés mais mercadológico, fortalecido pela *Disney*.

Sucintamente, para Barbosa Júnior (2011, p. 17-18), a animação é vista como arte. Toda arte exige sua técnica. Logo, a animação possui sua técnica. Além disso, toda arte também é construída a partir do desejo do artista, ou seja, a parte expressiva, somada à perspectiva técnica, sua parte operacional. Essas duas partes são interligadas de forma complementar a fim de provocar significações para os indivíduos. Para tanto, na parte expressiva, o homem, a partir daquilo que ele, individualmente, considera como arte é capaz de recriar o mundo conforme suas experiências no mundo real, ou seja, é capaz de criar símbolos. E na parte operacional, a técnica contribui para a materialização desses símbolos. Entretanto, para que todo esse processo aconteça uma linguagem se faz necessária para servir como fusão do domínio expressivo da arte com o domínio operacional da técnica.

No fim do século XIX e no início século XX, logo que o cinema de animação surge e se instaura, surgem também apontamentos que tornavam inviável a produção em alta escala de filmes cuja técnica utilizada fosse a animação devido ao trabalho manual árduo de confeccionar dezenas, centenas, às vezes, milhares de desenhos necessários para a produção de um filme; e uma vez que se vivia a automação de processos industriais nessa época, a produção em alta escala era um atrativo. Porém, após a segunda metade do século XX, há uma quebra nessa monotonia de produção de filmes de animação quando o cinema de animação se vincula à computação gráfica, que, por sua vez, facilitou todo o processo de produção de uma animação e estabeleceu, mais uma vez, uma relação entre a arte e a técnica (Barbosa Júnior, 2011, p. 19).

Assim, pode-se, então, aferir que a arte da animação surgiu da união de várias técnicas, especificamente da pintura com a do desenho e a da fotografia com a do cinema, o que permite afirmar que a animação passou a ter uma linguagem, devido à fusão entre arte e técnica. Além disso, a computação gráfica serviu de marco para a arte da animação como referência no que diz respeito à produção em alta escala e atenta-se que, na contemporaneidade, cada vez mais os recursos digitais são explorados na dicotomia: arte e técnica.

Em suma, numa perspectiva pré-digital, a animação é uma arte processual focada na busca pela ilusão de movimentos que com o passar dos anos obteve modificações relativas à esse desejo em suas produções. As significações que o animador proponha aos seus desenhos eram pessoais e uniam-se a técnica porém detinham-se numa perspectiva não-

---

<sup>39</sup> Sergei Eisenstein, um cineasta russo, que na década de 1930, interessou-se pelo universo dos desenhos animados. A partir de suas observações de teórico, determinou que as metamorfoses da animação eram capazes de carregar a expressão artística, equacionando-se até mesmo a expressão da liberdade pessoal e ideológica do animador. A esse fenômeno, ele deu o nome de plasmaticidade (Guimarães, 2018, p. 30).

realista. Enquanto isso, numa perspectiva pós-digital, o movimento ainda é valorizado, mas agora ele é concebido de maneira artificial e o foco está na sua equiparidade com o mundo real que o animador, por sua vez, se propõe a representar (Wells, 2012, p. 231).

De acordo com essa exposição, a animação, desde sempre, é essencialmente norteadada pelo desejo da ilusão de movimentos, seja de maneira abstrata, realista ou até mesmo, hiper-realista. Essa atribuição de movimento está atrelada intrinsecamente à ideia de “dar vida” a algo inanimado e por conseguinte, esse efeito mágico se propõe a mais tarde interrogar reinterpretar as representações de realidade.

### 2.1.2 Contorno histórico da animação

Em qualquer produto cultural-artístico cuja técnica de produção utilizada seja a animação, encontra-se uma importância dada em relação ao movimento. A palavra animação é derivada do verbo em latim *animare* (“dar vida a”) e concebemos assim que desde o início da humanidade e da sua relação com a arte, há, no homem, um desejo de animar suas criaturas (Barbosa Júnior, 2011, p. 29).

Esse desejo do movimento intrínseco na técnica da animação reside no fato de ele proporcionar mais veracidade à pintura ou ao desenho visto que essas expressões artísticas desejam equiparar-se com particularidades da realidade humana. E com os avanços tecnológicos trazidos pela fotografia e pelo cinema, esse desejo de movimento só foi avivado cada vez mais.

Quanto à possibilidade de oportunizar o movimento em desenhos, Wells (1998, p.11) especifica que até mesmo em 70 a.C. já era possível encontrar evidências de um mecanismo<sup>40</sup> apto de dar movimentos a desenhos feitos à mão; além disso, antes do cinema, é válido salientar os *flipbooks*<sup>41</sup> que surgiram no século XVI na Europa, sempre com um enalço erótico mas que desde cedo já se mostravam ser precursores de algo maior que estava por vir.

Com o surgimento de muitos aparatos, no século XIX, que buscavam compreender melhor como o cérebro humano funcionava relativamente ao fenômeno fisiológico denominado de persistência da visão, que ocorre quando uma imagem persiste por uma fração de segundo, sendo seguida da mudança do que é visível, e finalizando numa ilusão de movimento da imagem que persistira; ressalva-se o resultado obtido com a lanterna mágica. Na época, os *shows* produzidos graças a esse mecanismo de sombras oriundas das luzes das lanternas tornaram-se muitos populares, e apesar de não serem essencialmente

---

<sup>40</sup> Esse mecanismo é descrito na obra *De Rerum Natura*, de Tito Lucrécio Caro, que têm seis partes e foi escrito no século I a.C. (Wells, 1998, p.11).

<sup>41</sup> São livros de pequenas dimensões, ilustrados por imagens sequenciais que vão variando gradualmente, de página para página. A principal intenção dos *flipbooks* é a ilusão de movimento que lhe é garantida quando os leitores passam aquela sequência de imagens rapidamente a fim de que elas pareçam animadas.

animação, produziam o efeito de movimento que era tão desejado pela animação (Pikkov, 2010, p. 16).

Atrelado ao anseio pelo movimento, outra característica intrínseca nas animações tanto nas de desenho feitas à mão como nas animações gráficas computadorizadas é sua relação com o desenho em quadrinhos. Os frutos dessa relação são visíveis e preciosos para a história da produção das animações, visto que, no fim do século XIX, alguns jornais estadunidenses se interessavam em anexar um *cartum*<sup>42</sup> quando terminavam um artigo sensacionalista. Apesar da influência das histórias em quadrinhos (HQ's) e dos *cartoons*, aquele que mais alavancou as animações, e até mesmo o que replicou aquilo que atualmente chamamos de animação, foi o cinema (Wells, 2012, p. 233).

Com o desenvolvimento do cinema, muitas de suas ferramentas serviram para a produção de efeitos na animação reinventando possibilidades estéticas graças às escolhas técnicas como: o *stop-motion*, as telas divididas, a manipulação da ação ao vivo e em cenários pintados entre outras. Assim, cinco anos depois da primeira sessão pública e paga de cinema feita pelos irmãos Lumière, em 1900, James Stuart Blackton<sup>43</sup> afirma a viabilização estética e econômica da produção de um filme de animação. Logo, a partir daí, deu-se o início do processo de desenvolvimento da animação num ponto de vista artístico separado da produção cinematográfica *live-action*<sup>44</sup> (Wells, 1998, p. 13).

O próprio Blackton, nos anos de 1900, lançou *The Enchanted Drawing* nos Estados Unidos que junto de outros filmes<sup>45</sup> são classificados como o início da animação, por utilizarem técnicas que mais tarde seriam de uso comum de animadores, e denominados de protoanimação por que, naquele momento, não foram produzidos *frame by a frame*, ou seja, quadro a quadro (Wells, 2012, pp. 233-234)

Na França e nos Estados Unidos, por volta de 1910, a incoerência do cinema de Emile Cohl<sup>46</sup>, na qual o movimento de imagens e objetos não relacionados é um dos seus artifícios

---

<sup>42</sup> Termo originário do inglês *cartoon* que segundo Riani (2002, p. 34) “[...] é um desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personalidade pública específica. Privilegia, geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos, valores e o cotidiano”.

<sup>43</sup> (1875-1941) Nascido na Inglaterra, em 1885, emigrou com sua família para a América onde em 1896, iniciou sua carreira artística no jornal *New York World* entrevistando e desenhando celebridades da época. Logo, em 1897, já produzia seus filmes ganhou muita visibilidade com *The Humorous Phases of Funny Faces*, um filme animado de três minutos em 1906, considerado a produção pioneira da animação por ser realizado totalmente quadro a quadro; um ano mais tarde, com *The Haunted Hotel*, Blackton proporciona uma alta popularidade à animação e que consequentemente potencializa a produção desses tipos de filme no mercado cinematográfico (Christe, 2011).

<sup>44</sup> Definição para trabalhos audiovisuais que são realizados por atores reais.

<sup>45</sup> Tais como: *The Vanishing Lady* (1898) e *A Visit to the Spiritualist* (1899).

<sup>46</sup> (1857-1938) Francês que entre seus 18 e 50 anos, trabalhou com a ilustração satírica, cartuns, jornalismo, teatro e fotografia. Foi adepto de uma corrente artística denominada *Les Arts Incohérents* (Arte Incoerente) da qual se tornou um referencial. Além disso, na animação, foi responsável por produzir *Fantasmagorie*, de 1908, o primeiro filme de animação a ser exibido num projetor de cinema moderno; e por produzir e idealizar pioneirissimamente filmes de animação de bonecos, filmes de animação em cores, comerciais de animação e filmes de animação baseados em histórias em quadrinhos (Crafton, 1990).



técnicos e narrativos, ganha notoriedade e marca também a história da animação. É importante registrar isso, pois essa técnica empregada no filme *En Route*, no qual, literalmente, linhas caíam e convergiam dando forma a novos eventos e a novas personagens, mais tarde serviria de inspiração para Winsor McCay<sup>47</sup> que contribui muito para o progresso do que veria a ser o filme animado como conhecemos hoje. Em 1912, sob a observação de Blackton, McCay racionaliza a intenção dos movimentos por fomentar à construção de uma narrativa sob a qual as escolhas técnicas exerceriam influência estética; e sobretudo, além de procurar clarificar a narrativa animada com os movimentos, McCay solidificou significativamente o processo de desenvolvimento da personalidade de personagens graças ao antropomorfismo em seu trabalho de 1914: *Certie the Dinosaur*. Mais tarde, essa técnica de conferir a animais e objetos características humanas a fim de criticar os próprios humanos preenche as bases de muitos trabalhos da *Walt Disney* (Wells, 1998, p. 15).

Nesses primórdios da animação, pode-se concluir que desde 1913 até 1917, o que predominava era a adaptação dos desenhos em quadrinhos em filmes de animação. Ademais, é nessa época que acontece o *boom* de criação de estúdios de animação onde o trabalho passava a ser mais especializado, diminuindo assim a questão da individualidade artística na produção de filmes, ou seja, assistia-se, então, a uma industrialização cinematográfica da animação. E, é nesse cenário de constante evolução, que emerge um dos pilares da animação cinematográfica da atualidade: a *Disney* (Wells, 1998, p. 17).

A *Walt Disney Productions* foi criada em 1923 por Walt Elias Disney<sup>48</sup>. Antes da produtora se dedicar a animações inéditas e originais, foi responsável pela adaptação de alguns contos de fadas populares que até hoje são renomadas como é o caso de *Puss in Boots*<sup>49</sup>. Mas foi em 1927, que a *Disney* se dedica a produzir *Oswald, the Rabbit*, uma série animada protagonizada por um coelho na qual, claramente, quanto à técnica priorizava-se a organicidade e a mecanicidade do movimento e da produção em geral. Essa intenção da *Disney* é comprovada no decorrer de suas outras produções, sendo exemplificada com a primeira aparição de seu ícone, *Mickey Mouse*, em *Steamboat Willie*, o primeiro filme animado com o som sincronizado em 1928; com o desenvolvimento de *Silly Symphony, Flowers and Trees*, em 1932, que foi o primeiro filme de animação a contar com a tecnologia de *Technicolor*

---

<sup>47</sup> (1869-1934) Canadense que em 1889 chega em Chicago e começa a trabalhar na *Employed at National Printing & Engraving Company*. Já em 1903, em Nova Iorque, trabalha no *New York Herald*, um jornal local fazendo ilustrações e tiras cômicas. Em 1911, sua carreira como animador começa a decolar e se estabiliza, até sua morte, McCay nunca parou de trabalhar com o desenho e com a animação (Canemaker, 2018, pp. 274-275).

<sup>48</sup> (1901-1966) Norte-americano que em 1918 emigra para a França, para ficar lá, a fim de trabalhar na Cruz Vermelha no período da I Guerra Mundial. De volta para os Estados Unidos, inicia seus estudos de arte na *Kansas City Arts School* e em 1919 mesmo iniciou a trabalhar na área artística e cria a série *Alice in Cartoonland* em 1923. Ainda no mesmo ano, muda-se para Hollywood e lá funda a *Walt Disney Studio*. A partir de então, Walter Elias Disney deixa seu legado que não termina mesmo após sua morte (Selden, 1989).

<sup>49</sup> *Gato de Botas*, traduzido para o português. Um conto que compõe inicialmente a obra *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou Contos do passado, com moral) cujo verso também vim intitulado com *Les Contes de ma mère l'Oye* (Contos da Minha Mãe Ganso) do escritor francês Charles Perrault e que teve sua primeira edição em 1697 (Perrault, 2012).

que promovia um sistema de três cores à produção que foi a primeira a ganhar um Oscar e sem conta com *Snow White and the Seven Dwarfs* em 1937, que foi o primeiro longa-metragem de animação (Wells, 1998, pp. 22-24).

Com esse histórico antes dos seus primeiros dez anos, a *Disney* já mostrava a potência que poderia se tornar no mercado cinematográfico por meio da ascensão de projetos cada vez maiores e mais ávidos, além da promoção de treinamentos a seus animadores para que os desenhos tivessem mais tendências relativas ao realismo. Na verdade, essa ânsia de competir na produção de conteúdo para o cinema resumia-se na prática tendenciosa da *Disney* em focar aquilo que era neo-realista assim buscando uma verossimilhança das personagens, contextos e narrativas com aquilo que era possível de acontecer no mundo real. Mais tarde, ainda há a inserção de uma práxis nas produções do estúdio que tendenciava ao hiper-realismo pautando ideologias a fim de que acontecesse confrontos morais durante o desenvolvimento narrativo das histórias (Wells, 1998, p. 23).

Por fim, nesse panorama, Wells (1998, p. 24) ainda refroça que “em muitos sentidos, a *Disney* alinhou a animação com aspectos do realismo fotográfico e deturpou as características mais distintas da forma. O desenho animado atingiu a maturidade, mas ao fazê-lo, estabeleceu a *Disney* como sinônimo de ‘animação’”<sup>50</sup>. O realismo e o hiper-realismo utilizados nas produções animadas da *Walt Disney Productions* levantam uma problemática em relação à representatividade daquilo que é real, uma vez que abandona-se o cerne da animação, ao procurar reproduzir com exatidão a realidade do domínio de produções cinematográfica *live-action* como é o caso, nos filmes de ação, drama, comédia etc.

À realidade são conferidas a subjetividade e a possibilidade de várias interpretações, porém no universo cinematográfico, o realismo é expresso por produções que preconizam eventos, objetos e pessoas que exprimem uma experiência em si e é nesse âmbito que acontece o choque quando equipara-se a animação ao cinema convencional. A animação antagoniza essa preocupação dada à realidade “verídica” não compartilhando o mesmo método de produção e nem a mesma abordagem de outros tipo de filme. Logo, a produção de animações, uma vez que prioriza, por sua vez, suas técnicas e suas estéticas na sua construção, torna-se capaz de representar muitas realidades. Entretanto, o que é imposto nas produções da *Disney*, não é a relatividade do realismo mas, sim, um hiper-realismo que buscar ecoar por sistemas de imagens realistas, a abordagem da realidade que é traçada por outros tipos de produções cinematográficas (Wells, 1998, pp. 24-25).

Essa problemática nas produções da *Disney*, de fato, pode ser tratada apenas como uma escolha técnica estética de abordagem da animação a qual por intermédio de sua

---

<sup>50</sup> Texto original: “In many senses, Disney had aligned animation with aspects of photographic realism, and misrepresented the form’s more distinctive characteristics. The animated film had reached maturity, but in doing so had established Disney as synonymous with ‘animation’” (Wells, 1998, p. 24).

linguagem e vocabulário procurar transcrever uma realidade aproximada daquela que estamos inseridos. Porém, nesse âmbito o que ainda é levado em consideração é a discrepância conceitual sobre a animação que essa questão do realismo nas produções animadas pode gerar. A origem dessa dissemelhança conceitual é proveniente quando o hiper-realismo da *Disney* é comparado àquela visão mais sintética e técnica de animação, considerada mais purista, da Escola de Zabreg que define a proposta narrativa das animações como não-realista e tendenciosa à subversidade.

Para essa vertente conceitual, antes de narrar um fato e fazer representações, a animação prioriza a oportunidade de expressar a vida no desenho (Wells, 1998, p. 32). Entretanto, é possível que haja um encadeamento narrativo nas produções animadas, o qual, por sua vez, é priorizado pelas produções mais recentes a partir da era *Disney*.

### **2.1.3 Estratégias narrativas na animação**

Agora, conseqüentemente, apresenta-se outra condição que a questão do realismo nas animações instiga que é o aumento do poder de influência que lhe é dado a partir das suas narrativas, contextos e personagens, ou seja, aspectos que para qualquer filme são importantes. É regra universal que para qualquer filme, seja de ação, ficção, drama, comédia, documentário ou qualquer gênero, a história é uma parte fundamental, e para as animações, isso não se difere. Pikkot (2010, p. 112-114) releva que a narrativa é importante na animação, mas não se sobrepõe quanto a importância de trazer vida a objetos sem vida, que é, na verdade, a essência da animação. Então, para contar uma história a animação precisa de uma linguagem, a qual precisa fazer com que antes de tudo se acredite que há vida naqueles personagens, logo a narrativa passa a ser um segundo plano que também tem sua importância.

Dada a importância à narrativa, a animação foi galgando espaços mais proeminentes sendo um poderoso canal de comunicação até mesmo fora do cinema explorada de maneira efetiva pela publicidade e propaganda e pelas empresas de relações públicas em seus produtos audiovisuais. Também, desde de meados de 1980, os filmes animados passaram a atender a um público mais amplo abrangendo o público adulto que até então era inexpressivo além disso, graças à computação gráfica, a animação também ocupou outro espaço de destaque no universo dos jogos digitais. Enfim, a inserção de uma narrativa conveniente para cada situação alinhada com o processo propriamente de animação foi a alternativa responsável por proporcionar toda essa abrangência expressiva (Pikkot, 2010, p. 112-114).

Diante dessa acolhida das produções animadas, compreende-se que as animações são artefatos culturais que podem ter a função de introduzir nos indivíduos a ideia de como eles devem lidar com seus próprios sentimentos do mesmo modo com os outros seres

humanos, usando as narrativas como ponte de informações e de experiência, já que é possível reconhecer a cultura, os hábitos, os costumes e valores de um grupo por meio de uma análise de suas narrativas. Desde o período da Pré-História, o homem se utiliza de narrativas pra elucidar soluções para conflitos sociais; nessa época, os mitos tinham essa intenção de doutrinar as relações humanas com outras espécies e até mesmo com a própria espécie humana (Hirschman & Sanders, 1997, p. 53-54).

Assim, dentro da sociedade contemporânea, as narrativas assumem implicitamente o papel doutrinário do mito na construção de cada indivíduo e na busca de resolver os problemas de relação intra e interpessoal que são nítidos na sociedade. Assim, nas animações, as narrativas buscam delimitar e iluminar um caminho que ainda é impreciso dentro das relações sociais. E, dentro dessa interminável procura de propor soluções aos conflitos, as animações utilizam-se de técnicas e estéticas peculiares que multiplicam a possibilidade de estilos narrativos para se contar uma história.

Métodos resolutivos utilizados por animadores são eminentes durante o percurso de desenvolvimento narrativo. Wells (1998, p. 68) relata que os acontecimentos se manifestam de várias e diferentes formas na progressão de uma narrativa e para clarificar as opções que a animação tem preferência, o investigador elenca métodos de construção que descrevem como a animação pode narrar determinada história. Para o nosso estudo, destacaremos cinco dos dez métodos propostos pelo autor porque eles são os que estão presentes predominantemente na construção da narrativa de *SuperDrags*.

O primeiro deles é a condensação que consiste no fato de a animação ser capaz de condensar muitos acontecimentos narrativos por meio de suas técnicas. Vale destacar os cortes elípticos e as elisões cômicas. O primeiro procedimento resume-se em técnicas para que haja a ideia de passagem de tempo, como é o caso da dissolução de uma imagem para outra com o intuito de dar continuidade. Enquanto isso, a segunda estratégia constrói uma sequência de eventos cômicos que funciona a partir da associação do tempo em relação ao que acontece visualmente e verbalmente na história a fim de promover um contexto e problematizá-lo gerando assim mais conflitos narrativos que dão continuidade no desenrolar dos fatos (Wells, 1998, p. 76).

Essa segunda estratégia narrativa se relaciona com a primeira e é chamada de sinédoque. Compreende a ideia da representação de parte de uma totalidade como sendo a totalidade. Wells (1998, p. 80) ainda lembra que a sinédoque algumas vezes pode ser substituída pela metonímia, que opera basicamente da mesma forma, só que ao invés de trabalharmos com a representação, aqui é uma imagem que representa a totalidade da ação. Esse procedimento consegue especificar um evento narrativo além de operar como uma metáfora no jogo semântico-narrativo nas produções animadas. Além disso, consegue

comprimir as emoções de uma situação ao chamar a atenção para uma parte enaltecendo às vezes as qualidades e outras vezes os defeitos no todo.

O terceiro mecanismo de construção narrativa utilizado nas animações é constituído por dois elementos que são facilmente confundidos: o simbolismo e a metáfora. O primeiro corresponde a uma ação proposital ou espontânea que pode causar alteração na compreensão narrativa dependendo de como o espectador decifra o objeto dotado de significado. Esse objeto que é operado pelo simbolismo é o símbolo, o qual por sua vez, para adquirir o sentido específico desejado pela narrativa da animação depende da interpretação de um contexto histórico, responsável por sobrecarregar uma série de substituições semânticas naquele símbolo. Já, a metáfora é oriunda do simbolismo, mas desempenha um papel diferente ao atribuir um conjunto de idéias em um sistema de imagens, convidando o espectador a ter uma interpretação que é, muitas vezes, ambígua. Em suma, o simbolismo investe um significado a um objeto enquanto a metáfora propõe uma abundância de discursos na narrativa (Wells, 1998, pp. 83-84).

A fabricação é quarto mecanismo narrativo que a animação lança mão. Essa estratégia está ligada à materialidade dos componentes físicos da história que a animação narra, que buscam uma versão alternativa relativamente à representação da materialidade real. Assim, quanto mais vivos, mais expressivos e permanentes são os componentes materializados pela animação, mais fácil torna-se os propósitos narrativos. Portanto, uma vez que os enigmas da fabricação são decifrados pela apreensão de sentido procedente das atribuições de significado anteriores conferidas durante as dimensões históricas, é possível impor duas sensações simultâneas aos espectadores. A primeira é a familiar, por conta da segurança associativa com o objeto que sofreu alteração ao ser inserido no universo animado e a segunda sensação é a de estranhamento, por conta do deslocamento de contexto que o objeto sofreu ao ser transcendido para o universo da animação (Wells, 1998, pp. 90-92).

Ademais, o quinto método de construção narrativa que destacaremos nesse estudo tange uma vantagem da animação que é a penetração. Todo filme animado tem um caráter revelador sobre características e condições que são ocultos os quais por meio da linguagem adotadas pela animação são traduzidos e expostos ali com a finalidade de debater ou corroborar ideias (Wells, 1998, p. 122).

#### **2.1.4 Gênero e corpo na animação**

Diante de estratégias narrativas aliadas à comicidade, a animação atinge alguns de seus principais objetivos com a narração de acontecimentos. Wells (1998, p. 187) destaca ainda que o animador pode utilizar da animação, por ter uma linguagem distintiva, para incitar o debate de problemáticas sócio-políticas importantes, contemporâneas da produção do

produto animado, que, conseqüentemente, podem ser colocadas em pauta para que haja uma reconfiguração de códigos e condições representativas tradicionais e dominantes de determinadas temáticas. Aqui, se encaixa o objeto de pesquisa desse estudo, a série *SuperDrags*.

Vale ressaltar, nessa secção, dois aspectos referentes à animação que se relacionam diretamente com a série animada em análise e que durante a evolução histórica da animação tornaram-se quesitos a serem debatidos. Primeiramente, a temática da representatividade do corpo, e não menos importante, a discussão de gênero nas animações (Bell, 1995; Jeffords, 1995; Nelmes, 2012; Sells, 1995 & Wells, 1997, 1998, 2012). Ademais, é importante frisar que a discussão dessas duas temáticas também gera pressupostos por toda a história do cinema em geral.

Quanto ao primeiro tópico, pode-se afirmar que o corpo sempre esboça uma reação a uma ação e, na animação, ele é ainda um aspecto que merece atenção redobrada, porque ali, é construído de uma maneira a reforçar uma expressão simbólica visto que no seu processo de criação, a animação atua com um viés de representação do corpo.

Dessa maneira, o corpo pode desenvolver oito competências das quais a animação propõe-se a fazer uso para atingir seu objetivo as vezes narrativo-semântico e outras vezes representativo-simbólico de maneira a deixar a definição do corpo fluída, além de ignorar as premissas sociais ou políticas da formação do corpo. A primeira é a sua maleabilidade que permite ao animador atribuir-lhe com os traços a forma que quiser. A segunda habilidade relaciona-se com a possibilidade de fragmentação do corpo o qual pode ser dividido e remontado como o animador bem desejar. A terceira capacidade envolve o poder do corpo em ser um espaço contextual. O corpo ser tratado como uma máquina compreende a quarta aptidão que lhe pode ser atribuída. A possibilidade de voar, levantar objetos pesados, experimentar violência sem dor e outras atividades relacionadas a situações impossíveis abrangem a quinta habilidade que o corpo pode ter na animação. A sexta condição envolve a reação por emoções de maneira explícitas que é intrínseca do corpo. A sétima capacidade compreende a equiparidade entre os corpos de seres humanos, animais e/ou criaturas quanto a tamanho, à força etc. E, por fim, a última competência consiste na redeterminação de padrões físicos de gênero e espécie (Wells, 1998, pp. 188-189).

Essa última competência indica a relação que o corpo como forma representativa na animação tem com o debate das questões de gênero, cerne do segundo tópico destacado acima. Esse segundo quesito compreende como a masculinidade e como a feminilidade são apontadas nas animações, tanto na produção desses produtos culturais quanto na questão da representatividade dos gêneros em seus contextos narrativos. Wells (1998, pp. 190-196) ressalta em suas análises que em grande parcela das animações, a masculinidade é

representada pela hiperbolização do físico e pela idealização da figura masculina como aquela que resolve os problemas quando uma situação de crise se instaura.

Quanto à representatividade da feminilidade, é averiguada que na década de 1970, aliada à ascensão da teoria feminista, há uma expansão da estética feminina nas animações, que deixa de ter um caráter extremamente sexualizado e busca uma equiparidade representativa em relação a figura masculina. Além disso, a entrada de mulheres no mercado de produção que outrora era predominantemente masculino proporcionou consequentemente que a temática de gênero fosse discutida também nas próprias narrativas das histórias contadas pelas animações (Nelmes, 2012, pp. 266-267).

Inclusive, Wells (1998, p. 200) assinala que a estética feminina nas produções animadas compreende a mudança da representatividade da mulher de objeto para sujeito; a proposta da linguagem como agente expressivo; o abandono de formas conservadoras além de a criação de textos mais radicais e a busca da mulher por revelar-se mulher com a percepção do seu corpo a fim de ressignificar a sua identidade social.

A importância de se estudar o gênero e a sexualidade tanto na animação como em qualquer outro produto cultural na contemporaneidade é expressa pelo o anseio da sociedade em compreender mais sobre quem somos. Consequentemente, os produtos culturais conseguem traduzir esses interesses individuais, por meio da narrativa e da apresentação de imagens a fim de ilustrar realidades diferentes e levantar discussões.

Ainda nessa discussão sobre gênero na animação, pode-se afirmar que a tendência de atribuir características humanas a animais e objetos, iniciada em 1913, por Winsor McCay na intenção de dar mais personalidade a suas personagens, foi intensificada pelas produções da *Disney* no início do cinema de animação e durante a evolução da animação consegue refletir claramente a dominância masculina sobre aquilo que é feminino (DelGaudio, 1980). Mais uma vez aqui cabe lembrar que o corpo constitui um vocabulário básico no qual são determinados componentes da masculinidade e feminilidade e ainda é válido reforçar que “a representação da sexualidade é claramente uma metodologia dominante para localizar o gênero, mas é também a arena de representação mais desestabilizada e ambivalente da animação” (Wells, 1998, p. 205)<sup>51</sup>.

Assim, o início do cinema de animação, ao representar a masculinidade e a feminilidade, recorre aos estereótipos do que é masculino e feminino a fim de que houvesse uma fácil distinção entre o que é masculino e feminino em muitos âmbitos, sendo a corporalidade um deles. Por conseguinte, aliado à temática do corpo, a sexualidade passa a ser uma outra arena a ser explorada pelas produções animadas para a definição da

---

<sup>51</sup> Texto original: “The depiction of sexuality is clearly a dominant methodology by which to locate gender but it is also the most destabilised and ambivalent arena of representation in the animated cartoon” (Wells, 1998, p. 205).

representatividade dual dos gêneros. Porém, o que é observado, na contemporaneidade, é o aumento da discussão, nas animações e sobretudo na sociedade, das políticas de gênero abordando as políticas *queer*<sup>52</sup>, visto ainda o incentivo ao desenvolvimento de uma discussão mais crítica sobre gays e lésbicas no começo dos anos 2000. Essa nova perspectiva crítica favoreceu o debate sobre as definições de sexo e sexualidade, engendradas historicamente de maneira dominante e socialmente restritivas. As animações se baseiam nessa perspectiva e muitas vezes passaram a utilizar essa temática como fonte de humor para suas narrativas, além de promoverem a ideia de definirem e representarem as ideias de gênero em fluxo, negando uma definição mais concreta de identidade de gênero e de identidade sexual ao romper com as demarcações físicas e ideológicas do corpo antropomorfizado existentes nas animações (Wells, 1998, pp. 206-208).

O foco é que as noções de masculinidade e feminilidade dominantes podem ser pautas para uma discussão numa narrativa animada e ali serem assim desfeitas. Atualmente, existem animações as quais podem, por sua vez, usar o humor na construção de suas narrativas de modo a decompor a dominação que define o masculino e o feminino como acontece na série *SuperDrags*, objeto de estudo desse trabalho. Dessa maneira, a próxima seção abordará o humor que também é um objeto utilizado pela animação e especificamente em *SuperDrags* como um artifício para chamar a atenção à temática LGBTI+ que a série possui.

## 2.2 Humor: uma primeira abordagem

Primeiramente, é válido ressaltar que há uma abundância de estudos em diversas áreas do conhecimento para clarificar a compreensão do humor, e consequentemente, elucidar melhor suas causas e seus efeitos. A dificuldade em determinar uma linha mais nítida na definição daquilo que é o humor é proveniente da pluralidade de formas que o fenômeno pode atingir.

Segundo Ermida (2002), em seus estudos para compreender como o humor é utilizado como ferramenta na linguagem narrativa, também aponta a versatilidade que pode ser aderida pelo ato humorístico. Afinal,

o humor pode ser verbal ou não-verbal; pode constituir uma experiência subjectiva ou cumprir propósitos comunicativos; versar a realidade ou reportar-se ao imaginário; pode cativar ou agredir; surgir espontaneamente ou ser usado como uma técnica de interacção pessoal ou profissional; pode consistir numa simples piada trocada entre amigos ou elevar-se à sofisticação de uma peça de Shakespeare... Nos nossos dias, o humor encontra também inúmeros meios de expressão - que ultrapassam as formas literárias clássicas da comédia, da farsa e da canção de escárnio, ou ainda os panfletos satíricos ou as pantominas dos bobos e dos saltimbancos - e que vão desde as *sitcoms* televisivas aos filmes cómicos, aos *cartoons* na imprensa diária e semanal e aos *gags* que circulam na *Internet* (Ermida, 2002, p. 65).

---

<sup>52</sup> Ver a definição de *queer* no terceiro capítulo desse trabalho.



Consequentemente, o humor passa a ser um objeto de estudo visado por muitas áreas científicas, as quais reverberam uma coisa em comum: a capacidade do fenômeno humorístico de ser observado a partir de várias perspectivas. E, essa natureza interdisciplinar é um outro ponto que dificulta a sistematização teórica mais essencialista do humor, visto que em cada situação ele assume um posicionamento.

A partir de uma visão psicológica, Martin (2007, p. 5) admite o humor como fruto de um fenômeno social cujo processo de concepção depende de quatro etapas: um contexto social, um processo cognitivo-perceptivo, uma resposta emocional e uma expressão vocal-comportamental que é o riso.

Quanto ao contexto social, pode-se afirmar que ele é o cenário onde o humor se circunscreve, afinal sempre sua ocasionalidade é na interação entre pessoas. O processo cognitivo-perceptivo do cômico é bem peculiar, visto que os indivíduos necessitam estabelecer uma conexão com determinada informação para conseguir significá-la nas suas memórias particulares e ao avaliar, atribuí-la um caráter sério ou humorístico. A resposta emocional compreende a provocação de sentimentos oriunda das várias avaliações da informação que indivíduo executou na etapa anterior. Logo, a emoção está ligada intrinsecamente ao humor. E por fim, a expressão vocal-comportamental que finaliza o processo do humor é determinada pelo riso, que é consequentemente um elemento expressivo do humor, o qual é capaz de atingir vários níveis, desde menos intensos caracterizados apenas por um leve sorriso, até mais intensos, com as gargalhadas (Martin, 2007, p. 5-10).

Sem dúvidas, o fenômeno cômico é essencialmente social, pois depende da interação de dois ou mais indivíduos; e mesmo quando as pessoas riem sozinhas, estão sempre rindo como resposta às atitudes humanas ou por acessar à memória e relembrar fatos que aconteceram envolvendo outras situações sociais. Quanto ao riso, pode-se afirmar que é o mecanismo do corpo que comunica aos outros que se está experienciando algo de maneira cômica.

Entretanto, Charaudeau (2006, p. 20) problematiza a questão e afirma que se deve evitar considerar o riso como um fator imprescindível quando se está conceituando humor, sendo assim, não se deve ponderar tudo aquilo que provoca riso como um ato humorístico. Também, Ermida (2002, p. 32) fundamenta que o riso possui uma certa polivalência sobre o ato humorístico, podendo ou não acompanhá-lo; enquanto isso, o humor detém essa mesma característica de um alto grau de versatilidade, abrangendo mais tipos de reações nos mais diferentes níveis podendo, então, algumas vezes, abortar o riso como resposta a um estímulo humorístico.

Ao longo do tempo, tornou-se possível agrupar os estudos sobre humor em linhas de abordagem científicas as quais categorizam o humor de acordo com a lupa pela qual essas

vertentes teóricas enxergam esse objeto de pesquisa. Attardo (1994, p. 47) relembra que no crescimento cultural da época do Renascimento, houve a especialização do conhecimento e a consequente emergência de disciplinas dotadas de metodologias próprias; perante isso, o pesquisador esforçou-se em classificar o humor em três grandes concepções, classificadas em teorias cognitivas, sociológicas e psicanalíticas. As primeiras abrangem a incongruência e o contraste como palavras-chave. As segundas englobam a hostilidade, a agressividade, a superioridade, o triunfo, o escárnio e o desprezo. Já as terceiras teorias comportam principalmente noções sobre a libertação.

Por assim dizer, é um trabalho árduo propor uma definição fundamentalista do humor pois a evolução da teorização do fenômeno cômico percorre vários campos científicos, convergindo em certos pontos e em outros divergindo bruscamente. Dessa maneira, diante desse vasto domínio de pesquisa sobre o humor, é importante destacar que, que as teorias isoladamente não são uma resposta científica suficiente para as muitas indagações sobre o que é humor; entretanto, vale considerar que cada “nova” teoria, nesse percurso de investigação do ato humorístico, acaba sendo influenciada pela antecessora e não anula aquele ponto de vista anterior.

E, neste estudo, ainda que, se destaque a ampla variedade operacional do conceito daquilo que é humorístico, optamos por trilhar um caminho que busca explicar como mais destaque a teoria da incongruência a fim de tornar mais compreensível a proposta de investigação analítica desse trabalho.

### **2.2.1 Teoria da Incongruência**

Quando as teorias da incongruência ganham força nas décadas de 1960 e 1970, elas destacam aspectos cognitivo-perceptivos do humor, que nas teorias anteriores, tais como a da superioridade e da psicanálise, ainda não tinham sido tão bem abordados mediante à relevância que naquele momento lhes fora atribuída (Martin, 2007, p. 72).

Apesar das teorias relativas a incongruência terem recebido mais atenção na segunda metade do século XX; classicamente, podem ser encontrados muitos estudos, nos séculos passados, que já preconizavam minimamente a relação do riso com eventos nos quais convergências de sentido eram o cerne promotor daquelas situações.

Desde a antiguidade, Aristóteles (2005, pp. 270-271), apesar de sempre estar relacionado à teoria da hostilidade, demonstra uma primeira apreciação àquilo que seria um primeiro rastro da teoria da incongruência ao explicar que a criação dos provérbios populares, dotados de uma metáfora e de um ensinamento, decorrem pela a conferência de características a certo objeto, que não são tão óbvias, mas que mesmo assim são capazes estabelecer um engano prévio do interlocutor, o qual perante à sensação inesperada

provocada pela sua primeira interpretação, deve reinterpretar o que lhe foi dito. Ademais, sobre os versos cômicos e sobre as piadas, Aristóteles, ao pôr em causa a interpretação frustrada, afirma que o elemento de contraste, além de ser inesperado; nesses momentos, é também aquele que produz a inconsistência interpretativa, consequentemente, sendo o responsável por causar uma reinterpretação do sentido apreendido pelo interlocutor relativo àquele que o emissor pretendia. Dessa maneira, a ideia de oposição é apresentada como imprescindível para que um ato humorístico opere efetivamente e que, além disso, ganhe certa aderência entre os indivíduos.

Kant (1992, pp. 238-243), no século XVIII, já afirmava que, no riso, existe um jogo de estéticas baseado na alternância daquilo que, à princípio, atribuiu-se a determinado objeto a fim de provocar certo desconcerto quanto àquilo que ele é. Esse engano faz com que o riso esteja sempre associado à incongruência dada na compreensão mais imediata de um interlocutor tendo em vista que aquilo que foi interpretado não era a real compreensão desejada pelo enunciador. Dessa maneira, o humor está relacionado a esse encontro de ideias paralelas que, quando convergem, suscitam o absurdo, o díspar, o inadequado ou, simplesmente, aquilo que desvia daquilo que é esperado. Dada à notabilidade das incongruências no jogo estético, vale reforçar, que o interlocutor reestrutura o pensamento interpretativo a fim de desfazer o engano apreendido anteriormente enunciado por aquele que incitou a alternância em seu discurso no anseio de provocar o riso; o qual, por sua vez é ainda defendido por Kant como detentor daquilo que ele denomina de “arte agradável”.

Pouco mais tarde no início do século XIX, Schopenhauer (1966, pp. 91-101) desenvolve melhor uma linha de pensamento sobre a origem do riso, considerado por ele como um fenômeno propriamente humano. No segundo volume de sua obra *The World as Will and Representation*, o autor dedica um capítulo, intitulado “*On the theory of the Ludicrous*”, para discutir as causas do riso e lá reitera a ideia de que o riso é um resultado expressivo da percepção de incongruências entre um conceito e como que os indivíduos lhe deram forma. Além disso, Schopenhauer dissipa a ideia de que o contraste observado graças às diferenças de percepções pode ser materializado pelas palavras ou pelos atos; reforçando apenas que todo ato humorístico é inesperado. Logo, diante dessa espontaneidade dos fatos é que o riso se encaixa como expressão emocional no momento em que se percebe a disparidade.

Em sua obra *Essay on Laughter and Ludicrous Composition*, Beattie (1778, pp. 321-486), ainda no século XVIII, aparece como um defensor fervoroso de que o humor é causado pela incongruência. Além disso, o autor se opõe arduamente à teoria da hostilidade cuja premissa essencialista define que o humor é oriundo da agressão ao outro a fim de que exista uma superioridade entre o emissor e o interlocutor do ato humorístico. Beattie ainda reforça que é a comicidade o elo nas situações incongruentes, visto que é necessário um fator que provoque unicidade reunindo os elementos discordantes. Ainda, nesse processo, o autor

adverte que existem muitas combinações cujas relações são contraditórias que não demandam a comicidade como um ponto de convergência, entretanto, não há uma situação cômica que não exija incongruências, estabelecendo assim uma essencialidade aos estudos do humor.

Bergson (2002, pp. 42-47), no século XIX, aborda o riso e tem uma postura condizente à ideia de que o humor surge a partir de uma incongruência. O autor defende que as circunstâncias risíveis nos seres humanos são frutos de mecanismos os quais se originam pelo contraste, entretanto, o estudioso questiona essa premissa de que as noções de disparidade e de surpresa podem não estar sempre relacionadas com o cômico. Bergson, ainda nos seus estudos, estabeleceu três categorias: repetição, inversão e interferência de séries a partir dos quais, buscou compreender melhor as engrenagens do mecanismo que provocam o riso. No último processo, na interferência de séries, define-se que o ato cômico como uma situação que pertence a dois universos autônomos, mas, que simultaneamente, provê dois sentidos de interpretação, e o jogo cômico entre esses dois domínios, ao ser realizados com palavras, movimentos, gestos e atitudes, atingimos o resultado expressivo que é o riso. Aqui, podemos indicar um traço que é expandido mais tarde, a respeito da necessidade ou não de que a incongruência, além de ser percebida, seja resolvida para que se realmente atinja o nível cômico. Muitos autores das teorias da incongruência concordam e outros discordam propondo até mesmo a formulação de outra teoria para aqueles que acreditam que a resolução da incongruência seja primordial para que haja teor humorístico.

Em suma, convencionalmente, o humor, nessa gama teórica, reside no fato de que é imprescindível a percepção de uma incongruência, a qual por sua vez, determina crucialmente se algo é ou não cômico. Sucintamente, as coisas engraçadas são incongruentes, surpreendentes, peculiares, incomuns ou diferentes daquilo que normalmente se espera no decorrer de determinada situação.

Contemporaneamente, o ato humorístico ainda é alvo de pesquisa de diversas áreas científicas cujo empenho maior é clarificar e diferenciar os termos que são utilizados como correlatos ao humor quanto à conceituação, na tentativa de compreender quais são os artifícios utilizados e quais são os efeitos causados pelo humor, propriamente dito.

### **2.2.2 O apelo discursivo e social do ato humorístico**

Charaudeau (2006, 2011) também se dedica a estudar o humor explorando as sensações como: riso, ironia, sarcasmo e outras possíveis que propiciem o ato humorístico no âmbito do discurso. Ele problematiza se haveria a possibilidade de categorizar o humor e defende uma categorização genérica para o objeto em questão, visto à abundância de

mecanismos enunciativos linguísticos e discursivos capazes de elucidar que determinada narrativa seja dotada de humor.

Em seu posicionamento, Charaudeau afirma que “qualquer coisa engraçada é um ato de linguagem que se encaixa em uma situação de comunicação” (2006, p. 21)<sup>53</sup>, portanto, cada indivíduo fala para manter-se comunicado com outro. Assim, diante disso e partir da premissa de que “toda a comunicação humana é entre seres que possuem uma identidade dual: social e discursiva” (Charaudeau, 2011, p. 10)<sup>54</sup>, pode-se afirmar que para a constituição daquilo que é engraçado, consequentemente humorístico, trabalha-se com o lado identitário social e com o lado identitário discursivo. Porém, o autor reforça que não existe uma dissociação dessas identidades, uma vez que o ato de linguagem é o resultante da complementariedade dessa identidade dual do processo comunicativo humano (Charaudeau, 2011, p. 10-11).

Diante dessa concatenação de ideias, o investigador procurou sistematizar seu processo de categorização do ato humorístico a partir da descrição da situação de enunciação, do tema no qual se baseia a situação, dos processos linguísticos os quais são implementados na situação e dos efeitos que podem ser produzidos (Charaudeau, 2006, p. 22).

A descrição da enunciação do ato humorístico compreende três protagonistas: o enunciador, o destinatário e o alvo. O primeiro é o responsável pela produção do ato humorístico, e desde o início do ato humorístico sua legibilidade é colocada à fogo, sendo assim, em algum momento é necessária a justificação ou explicação do jogo de linguagem no discurso. O segundo personagem é com aquele que o enunciador estabelece uma relação, visto que o humor não acontece sozinho, já que é um fenômeno social no qual, então, o enunciador depende de seu interlocutor (Charaudeau, 2006, pp. 22-23).

Nesse âmbito, Charaudeau (2011, p. 18) frisa novamente que todos os protagonistas de um ato humorístico têm sua identidade dual. Logo, nessa relação entre esses dois primeiros personagens, destaca-se a diferença entre destinatário e receptor do discurso. Essa diferenciação é necessária, pois o enunciador constrói um destinatário ideal atribuindo-lhe uma identidade discursiva, enquanto que o receptor é quem propriamente recebe o discurso do enunciador humorístico. Diante disso, a reação ao discurso humorístico pode estar ligado a duas vertentes: a primeira é quando o destinatário é ao mesmo tempo, receptor e alvo, sendo vítima do ato humorístico; e a segunda é quando o destinatário age como cúmplice do ato humorístico conspirando a favor do enunciador, além de ser convidado a compartilhar a mesma visão de mundo.

---

<sup>53</sup> Texto original: “Tout fait humoristique est un acte de discours qui s’inscrit dans une situation de communication” (Charaudeau, 2006, p. 21).

<sup>54</sup> Texto original: “Toute communication humaine se fait entre des êtres qui ont une double identité, sociale et discursive” (Charaudeau, 2011, p. 10).

Enquanto que o terceiro protagonista da situação de enunciação humorística é o alvo, que é sobretudo, de quem se trata o humor da situação. Ademais, Charaudeau (2006, pp. 23-24) ainda destaca que o alvo pode ser uma pessoa ou um grupo de pessoas, detentoras de ideias, opiniões ou crenças, que, por seu lado, podem ser consideradas uma segunda possibilidade de alvo e um terceiro possível alvo são situações acidentais que ocasionam circunstâncias sociais. Mas, independentemente de qual materialidade seja selecionada, o alvo tem sempre ressaltadas suas falhas e inconsistências no ato humorístico, as quais, por sua vez, são oriundas das visões normatizadas que o enunciador tem a respeito das ideias, opiniões ou crenças do alvo.

A temática na qual a situação humorística se baseia é outro ponto a ser debatido visto que o fenômeno do humor depende de pelo menos três agentes (enunciador, destinatário e alvo) para acontecer. Dessa maneira, dependendo do universo temático talvez o discurso humorístico originário do enunciador esteja fora do alcance dos outros integrantes do ato humorístico, o destinatário e o alvo. E, é ainda também na questão da temática é que se deve questionar sobre a possibilidade e a conveniência de se fazer humor com literalmente todos os assuntos (Charaudeau, 2006, pp. 24-25).

Os processos linguísticos os quais são implementados na situação de humor também são outro fator a ser observado ao investigar o discurso humorístico. Charaudeau (2006, pp. 25-26) enfatiza que quando se fala de humor é necessária a separação dos processos linguísticos e dos processos discursivos. O âmbito linguístico abrange mecanismos propriamente ligados à linguagem, logo, mecanismos léxicos, sintáticos e semânticos responsáveis pela significação, enquanto, os processos discursivos subordinam-se a todo o processo de enunciação do ato humorístico. Outro ponto importante é que nos processos discursivos, na esfera do humor, deve-se diferenciar os atos humorísticos resultantes de brincadeiras no jogo de enunciação, os quais basicamente estão relacionados com o que é dito e com aquilo que está prestes a ser dito; daqueles resultantes do jogo da semântica das palavras, que se relacionam com a polissemia.

Os efeitos que podem ser produzidos demarcam o questionamento da visão de mundo delatada na situação humorística, além de corroborar o pacto do enunciador com o destinatário. Em seus primeiros estudos, Charaudeau (2006, p. 35) define quatro efeitos principais do ato humorístico: lúdico, crítico, cínico e escárnio.

O efeito lúdico é o prazer gratuito dado pela fusão do emocional do enunciador e do destinatário no momento que o humor emerge. É uma visão de mundo inusitado na qual peculiaridades são reveladas e normas são quebradas sem compromisso moral desde que no fim haja humor. O efeito crítico é controverso, tendo implicitamente um contra-argumento cuja intenção é atacar uma ordem social pré-estabelecida, às vezes agressivamente, mas que independentemente, busca denunciar ao destinatário aquilo que é negativo e está sendo

oculto sobre essa determinada convenção. O efeito cínico tende a ser destrutivo e similar ao efeito crítico, porém é mais forte do que ele. Não há um contra-argumento implícito, na verdade, enunciador humorístico assume explicitamente uma posição e a defende tendo como principal objetivo quebrar normas sociais e morais consideradas como positivas e universais. O último efeito pautado é o escárnio que procura desqualificar o alvo do ato humorístico de maneira a qual tira-o de um lugar de notoriedade benéfica. Pode conter desprezo, assim como também, pode conter certo grau de insignificância por parte do enunciador em relação ao alvo do discurso humorístico. O escárnio busca, ao mesmo tempo, denunciar uma usurpação e mostrar que o desejo que a fomentava era sem valor, de maneira ríspida e sem apelo para uma deliberação argumentativa (Charaudeau, 2006, pp. 36-39).

Após a discussão feita até aqui no âmbito da utilização do humor como uma ferramenta discursiva que pode, e no caso, é utilizada na narrativa dos episódios de *SuperDrags*; outro ponto que é válido ser destacado, por conta de sua presença predominante na série, objeto de pesquisa desse estudo, é como a ironia, especificamente, pode incitar o humor.

### 2.2.3 Humor versus Ironia

A ironia também separadamente é outro objeto de estudo observado por muitos estudiosos (Muecke, 1982; Ducrot, 1984; Sperber & Wilson, 1986; Alvarce, 2009 & Mercier-Leca, 2003). Aqui, nosso enfoque é observar como a ironia sendo um mecanismo do humor funciona estrategicamente em relação ao discurso, em detrimento da sua manifestação na narrativa de *SuperDrags*.

Charaudeau (2006, 2011) debate com intensidade também em seus estudos a ironia como uma ferramenta humorística. É estabelecida uma relação estreita entre o humor e a ironia, assim como a relação entre o humor e o riso, por conta do fato de muitos indivíduos considerarem tudo aquilo que é irônico como sinônimo do que é humorístico, dificultando uma categorização de ambos os termos.

Ademais, ainda é válido ressaltar que para uma categorização do humor e até mesmo uma percepção melhor da funcionalidade da ironia naquilo que é humorístico, é preciso definir categorias que encaixem coerentemente no momento de analisar e julgar as situações, “mas, ao mesmo tempo, não devemos nos deixar aprisionar por categorias, porque elas são por definição redutoras. Portanto, é necessário definir categorias operacionais que não são essencialistas” (Charaudeau, 2006, p. 27)<sup>55</sup>.

Nesses esforços, (Charaudeau, 2006, pp. 26-29) relembra que no jogo enunciativo onde o destinatário deve ponderar aquilo que é dito explicitamente e aquilo que está encoberto

---

<sup>55</sup> Texto original: “Mais, en même temps, il ne faut pas se laisser emprisonner par les catégories car elles sont par définition réductrices. Il s’agit donc de définir des catégories opératoires et non essentialisantes” (Charaudeau, 2006, p. 27).

implicitamente pelo enunciador em seu discurso, há a probabilidade de três constantes sobre o ato de enunciação humorístico. A primeira constante é que ao enunciar se produz uma separação: aquilo que é dito e aquilo que é pensado. A segunda, é que no ato de enunciar coexistem o que é dito e o que é pensado. E a última constante ostenta uma avaliação positiva, que é, na verdade, uma máscara que cobre aquilo que o enunciador avalia negativamente.

A partir dessas premissas, pode aferir algumas considerações quanto à ironia no ato enunciativo do humor. A primeira delas é a questão do princípio da sinceridade que pode ser quebrado em consequência daquilo que é enunciado não ser relativo àquilo que se tinha pensado. Isso leva à diferenciação da mentira e da ironia, uma segunda consideração importante, visto que no discurso irônico aquilo que é dito coexiste com aquilo que foi pensado com a intenção de fazer com que o interlocutor desvende que aquilo que foi falado pelo enunciador era apenas um pretexto de julgamento, ao passo que, na mentira, há a intenção de que o interlocutor acredite fielmente naquilo que é proferido pelo enunciador. Uma terceira consideração é a proposição de que a ironia é diferente do sarcasmo. A primeira faz menção positiva, porém com uma conotação negativa e é capaz de assumir formas sutis de julgamentos enquanto o sarcasmo aponta o que negativo, além de reforçar a negatividade, causa desconforto, proporciona uma réplica ao interlocutor. A sátira, a paródia e a zombaria também encaixam naquilo que é o sarcasmo, por fugirem do eufemismo e irem de encontro com a hipérbole (Charaudeau, 2006, pp. 26-32).

No jogo semântico, como já explanado, pode-se notar que há uma brincadeira com a polissemia das palavras: dois domínios totalmente diferentes e independentes ao se colidirem produzem uma incongruência. Há muitos tipos de incoerências e uma delas é considerada paradoxal, que é a mais fácil de ser reconhecida, pois vai contra a lógica julgada como norma de um determinado universo (Charaudeau, 2006, pp. 32-35). Aqui, é perceptível uma tendência à teoria da incongruência visto que há o choque entre duas ideias que, por sua vez, gera conflito de entendimento e o que consequentemente gera o humor.

Por fim, Charaudeau (2011), em suas abordagens de estudo mais contemporâneas sobre a relação do humor com a ironia, propõe uma clarificação sobre a relação da ironia com o humor, propondo um esclarecimento sobre dúvidas a respeito desse assunto. Preponderantemente, o investigador ressalva que é necessária uma aproximação científica mais genérica sob o humor, visto que ele é um fenômeno social cujas casualidades e efeitos são muito voláteis, e que apesar de seguirem certo padrão, não podem ser reduzidos em categorias.

Charaudeau (2011, pp. 38-39) retoma, efetivamente que a ironia é um ato de comunicação que produz uma dissociação entre o que é dito e o que é pensado, mas ao passo que também enuncia a coexistência do que é dito com o que é pensado. Além do mais,



a ironia carrega consigo um juízo e uma afirmação do enunciador que tende ser uma apreciação positiva, que na verdade, mascara um pensamento negativo que critica alguma ordem padronizada. E adiciona que a ironia não tem caráter argumentativo por se concentrar na contradição e por lhe faltar a precisão da coerência do discurso, ou seja, o discurso ser composto por começo, meio e fim.

Consoante à exposição feita até aqui a relação entre o humor e a ironia é tão estreita quanto a relação que o humor mantém com o próprio riso. Entretanto, o que é curioso ressaltar é que cada caso humorístico deve ser explorado quando se deseja revelar os mecanismos ali utilizados para provocar o humor. E, o que os investigadores científicos de diversas áreas procuram é exatamente estabelecer as fronteiras entre os termos com um olhar crítico e singular para cada fato acontecido, pois afinal, como foi exposto, a intersecção de coexistências do fenômenos é possível.

### **2.3 Humor e estereótipos**

De acordo com tudo o que foi exposto até o momento sobre o humor, por conseguinte, suas casualidades, seus efeitos, seu caminho teórico desenvolvido por muito pesquisadores ao longo do tempo, sua relação com narrativas, no âmbito da linguagem e do discurso e sob a perspectiva da teoria da incongruência, alguns autores pautam os estereótipos como uma ferramenta muito utilizada no processo de resolução da incoerência, uma vez que eles servem como um ponto de partida para a provocação do riso.

Uma parte desses pesquisadores defende que os estereótipos, carregam consigo, um teor de agressividade ao categorizar os indivíduos numa padronização social, fomentando uma convicção social em detrimento de determinadas características; e por isso facilitam a resolução daquilo que é inadequado, absurdo, estranho ou incoerente quando há o choque de ao menos dois universos contrapostos na intenção de promover o humor (Suls, 1983). Já outros pesquisadores afirmam que os estereótipos só precisam ser reconhecidos, não necessariamente como crença social, para que haja a resolução da incoerência proposta no ato humorístico (Goldstein, Sulz & Anthony, 1972 & Attardo & Raskin, 1991). Entretanto, o que é perceptível é que os estereótipos são rastros deixados pelo discurso humorístico para que o interlocutor do enunciador humorístico desfaça a disparidade ali salientada e note que tudo era a promoção do humor.

Nesse espectro de disseminação de noções sobre estereótipo, o que também serve de justificação para sua utilização no universo humorístico é que o humor por ser um fenômeno socio-comunicativo incita que o homem, ao viver em sociedade, tem o desejo de se comunicar e a comunicação, por sua vez, impele sistemas cognitivos quando se faz acontecer. Sendo assim, numa troca comunicacional, os esquemas cognitivos são exigidos;

e, portanto, conseqüentemente, toda atividade comunicativa mobiliza incontáveis representações, sejam culturais, religiosas, políticas, sociais entre outras. O que todas têm em comum é que todas têm o caráter simbólico.

Assim, com o caráter simbólico, instauram-se as representações estereotipadas, pois, uma vez que o homem, ao tentar apreender um sentido novo pela aproximação a um ponto referencial anterior, reconhecendo-o por convencionalidade, concebe uma visão estereotipada.

No atual cenário em que a sociedade moderna se instaura, todas as relações sociais são mediadas pelo poder exercido por seus atores por meio de seus discursos carregados de ideologias. Na indústria cultural midiática, isso não é diferente. Os meios de comunicação exercem influência sob costumes, hábitos, pontos de vista, visões de mundo e, logicamente, na maneira de se comunicar do homem da sociedade moderna, ou seja, nesses inúmeros aspectos, contribuiu, seja beneficentemente ou maleficamente, para a evolução do homem.

A mídia e seus produtos culturais, em meio a mudanças, frutos de muito tempo de transformações culturais, políticas, econômicas e tecnológicas, fomentaram tanto a criação e a afirmação de estereótipos como também a subversão dos mesmos, embora que em níveis diferentes. Além disso, os meios de comunicação, ao acionar um estereótipo, abrem para a discussão da origem da representação simbólica para a esfera pública.

Logo, a atenção deve ser redobrada aos produtos culturais e aos seus discursos embutidos em suas narrativas carregadas de simbolismo, visto que é na interação com as representações neles contidas que ocorre a criação dessas formas simbólicas, e, conseqüentemente, a impregnação dos estereótipos. Por assim dizer, interação é um termo importante aqui, já que a cultura está ligada intimamente com a produção e a troca de significados de um grupo, ou sociedade, ou comunidade, por consequência, interferindo na produção e disseminação de estereótipos.

Dessa maneira, junto ao humor e a ironia, o estereótipo compõe o universo narrativo do nosso objeto de estudo, a série *SuperDrags*. Portanto, busca-se compreender a partir de uma perspectiva mais crítica a relação da produção e manutenção do estereótipo em produtos culturais.

### **2.3.1 Perspectivas científicas e funcionalidades do estereótipo**

Etimologicamente, estereótipo origina-se de termos gregos. O primeiro é “*stereos*” que significa “sólido” e o segundo “*týpos*” o qual significa “moldes”; ou seja, a própria palavra já carrega consigo uma ideia de referência de algo anterior, pré-determinado, que por sua vez, está solidificado, fixado e tende a sofrer replicação. Ainda na Grécia Antiga, o termo denominava uma placa que uma vez gravada sobre o metal fazia cópias de imagens e de

textos. Essa peculiaridade de solidificar-se e de sofrer fácil replicação proporciona aos estereótipos um distanciamento considerável daquilo que é real no âmbito das relações sociais, assumindo nessas relações um caráter pejorativo, falso e nocivo, convertendo-se muitas vezes em rótulos negativos. Entretanto, ao adotar determinado prisma teórico para compreender o conceito de estereótipos, pode-se obter diferentes concepções.

Na Psicologia Social, aborda-se o estudo dos estereótipos dentro do conceito da construção das representações sociais<sup>56</sup> que a partir da análise das relações e interações sociais, propõe os termos maioria e minoria, instaurando as origens do preconceito. Instaure-se nessa visão, que os estereótipos são concepções simbólicas que se solidificam em grupos sociais e interferem nas relações e interações que lá existem, propondo uma organização do tecido social (Lysardo-Dias, 2007, pp. 26-27).

Na Sociologia, refere-se aos estereótipos no conceito de representações coletivas<sup>57</sup>. Em estudos, define-se estereótipo a partir de uma imagem mental coletiva. Essa imagem exerce duas funções principais: geradoras de coesão entre os grupos e geradoras de sensação de pertencimento. Portanto, Durkheim tem uma visão mais otimista em relação à segregação dos indivíduos causada pelos estereótipos, porque, uma vez que eles propõem uma homogeneidade nas visões de mundo, também, compõem modelos que integralizam os indivíduos a uma comunidade (Lysardo-Dias, 2007, p.27).

Nas Ciências Sociais, mais especificamente, relaciona-se estereótipos com a formação da opinião pública<sup>58</sup>. Dois princípios são instaurados para a definição de estereótipos: a primeira, retrata-os como um paradigma de pensamento para sociedade cujas diferenças são exacerbadas como uma fórmula de ordenamento social; já a outra, de viés extremante político, instaura os estereótipos como um artifício de segregação democrático, a fim de enviesar outros pontos de vistas contrários àquele que é dominante (Lins da Silva, 2014, pp. 443-444).

Na Semântica, o estereótipo vincula-se com a semântica lexical<sup>59</sup>. Relaciona-se a uma “ideia convencional” relacionada com uma palavra em uma determinada cultura. O estereótipo serve como componente de um sistema referencial para a memória lexical (Lysardo-Dias, 2006, p.27).

Na Análise do Discurso, associa-se o conceito de estereótipo à noção de pré-construído<sup>60</sup>. Concebe-se essa ideia a partir de duas premissas: a primeira se concentra na afirmação discursiva do enunciador, e a segunda, nos elementos discursivos anteriores que caracterizam a afirmação do enunciador. Assim, o estereótipo é dado a partir de um elemento

---

<sup>56</sup> Para ver mais detalhes, ver: Moscovici (1976).

<sup>57</sup> Para ver mais detalhes, ver: Durkheim (1996).

<sup>58</sup> Para ver mais detalhes, ver: Lippmann (1922).

<sup>59</sup> Para ver mais detalhes, ver: Putnam (1975).

<sup>60</sup> Para ver mais detalhes, ver o quarto capítulo desse trabalho.

que agrega e estabelece um espaço de reconhecimento por meio de um referencial notório já concebidos (Lysardo-Dias, 2006, p.27).

Charaudeau (2006, 2011) assim como versa sobre a relação da ironia com o humor, o investigador também aborda a questão dos estereótipos (2007) em seus estudos. Apesar de não relacionar diretamente o conceito de estereótipo com humor, o autor elucida de maneira bem pertinente a relação que os estereótipos têm com os indivíduos num ponto de vista linguístico-discursivo.

Diante dessa perspectiva, o autor define que a noção dos estereótipos

[...] é dependente do julgamento de um sujeito e que esse julgamento seja negativo, ocultando a possibilidade de que o que é dito ainda contenha alguma verdade. Esse mascaramento é ainda mais óbvio quando a caracterização diz respeito a indivíduos ou grupos humanos [...] (Charaudeau, 2007, p. 1)<sup>61</sup>.

Entretanto, há uma ressalva que pressupõe que o estereótipo é capaz de relatar algo errado e verdadeiro ao mesmo tempo, uma vez que o julgamento do outro pode ser ao mesmo tempo autorrevelador ao afirmar digressivo em relação ao outro, mas da mesma maneira, afirma uma verdade a respeito de quem faz o julgamento (Charaudeau, 2007, p. 1).

Frequentemente, então, as representações intrínsecas nos estereótipos são deferidas de maneira parcial e abrupta desprezando os conflitos e as negociações do cotidiano onde essa atribuição representativa se encontra, sim, em dissidência e em exercício social. Ainda, Charaudeau (2007, p. 2) reforça o viés social que é atribuído à habilidade dos estereótipos em construir ou formatar o significado de determinado objeto na realidade, colaborando para a geração de um imaginário social cujo conhecimento é engendrado mecanicamente na sociedade.

Conforme esse cenário, preconizando no âmbito da Análise do Discurso, Lysardo-Dias (2006, p.28) identifica funções do estereótipo que coexistem. Tais funções são: função interacional, função pragmática, função construtiva, função lúdica e função cognitiva. A interacional compreende o estereótipo como “um instrumento de produção e de recepção de mensagem”, para isso é necessário que haja um “denominador comum” entre os sujeitos. A pragmática prevê que o estereótipo estabeleça normas a partir de valores que uma vez incorporados determinam a realidade e a convivência dos sujeitos. A construtiva infere que as relações e interações sociais dependem de um fator em comum, o qual, por sua vez é dado pelos estereótipos. A lúdica pressupõe que os estereótipos originalmente se localizam num jogo de imagens/textos cujas finalidades são meramente estéticas, podendo reforçar aquilo que é pré-construído ou deslocar-se do pré-construído. E a cognitiva determina que o

---

<sup>61</sup> Texto original: “[...] est dépendante du jugement d'un sujet, et que ce jugement en étant négatif occulte la possibilité que ce qui est dit renferme malgré tout une part de vérité. Ce masquage est encore plus patent lorsque la caractérisation concerne des individus ou des groupes humains [...]” (Charaudeau, 2007, p. 1).

estereótipo é um “esquema organizador” que categoriza os novos conhecimentos dos indivíduos de acordo com a relação que eles detiveram com conhecimentos anteriores.

As funções dos estereótipos serão válidas a partir do momento em que os estereótipos existirem, logo a elaboração dos estereótipos começa com o processo de estereotipia. Vale ressaltar o poder da linguagem nesse processo, uma vez que aquela assume uma função importante. Por meio de uma linguagem é que o processo de estereotipia se materializa numa comunidade, afinal, os estereótipos circulam e podem ser dispersados em qualquer grupo social, portanto o que é imprescindível é o esforço em retomar o sentido pré-construído para modelar o novo conhecimento, tarefa que só é possível graças à linguagem (Lysardo-Dias, 2007, p.28).

O processo de estereotipia inicia com a retomada de modelos culturais já existentes na difusão de novos modelos; os quais, por sua vez, são difundidos por conceitos e generalizações que proporcionam ao indivíduo, membros de uma comunidade, a capacidade de apreender algo sobre a realidade o que lhe torna possível sentir-se pertencentes daquela determinada comunidade, estabelecendo uma homogeneização de perspectivas de mundo. Portanto, a visão homogeneizada propõe a legitimação de certa comunidade, atribuindo imposições de como os indivíduos devem se relacionar. O resultado dessa interação nessa comunidade, cuja apreensão de sentido é homogênea, é a produção de estereótipos (Lysardo-Dias, 2007, p.28).

### **2.3.2 A lógica do estereótipo com a mídia e os seus produtos culturais**

A conexão entre os estereótipos e os meios de comunicação consolida-se nesse processo de estereotipia e no poder da linguagem, pois, como explicita Lysardo-Dias (2007, p.28), “a mídia articula discursos que dialogam com diferentes domínios da produção humana e que participam da rede intertextual que caracteriza a vida social”. Por assim dizer, a mídia tornou-se uma arena onde os estereótipos circulam, podendo sofrer consolidação social ou transgressão social.

Além de os meios de comunicação terem se tornado essa arena onde os discursos estabelecem relações entre si, podendo integrar-se ou opor-se uns aos outros, é válido relembrar, que os indivíduos ainda são os sujeitos que contribuem para formulação e apropriação de discursos durante a história. Com isso, confere-se que o estereótipo não existe sem uma relação histórico-social da realidade que o legitima e o torna convencional.

Por um lado, a mídia, influenciada pelo seu viés mercadológico, visa, por meio da produção de seu conteúdo discursivo atingir e manter a manutenção cada vez mais de um número maior de audiência possível, porque dessa maneira, torna-se viável reaver todo o investimento de recursos aplicados para produção e disseminação daquele conteúdo

discursivo-midiático na sociedade. O outro lado é que a mídia, por um viés socioideológico, ao promover e produzir a circulação de mensagens carregadas de discursos e por estar inserida na sociedade numa perspectiva comunicacional que tende a buscar um maior número de receptores, reconstrói um espaço público, ao que parece, universal, porém fundamenta-se num “mundo real” baseado em padrões compartilhados pela maioria a fim de que a audiência só aumente (Lysardo-Dias, 2006, pp.30-31).

Encara-se que os meios de comunicação têm o poder de conceder a certos grupos sociais, por meio de seus respectivos discursos, a dominância sobre outros grupos sociais, uma vez que a mídia reforça ou transgride os estereótipos, ou seja, aquelas representações simbólicas presentes nos discursos. O resultado do reforço de alguns estereótipos pode ser considerado como fomento do processo de exclusão, que só é desenvolvido em contextos culturais historicamente construídos, assim como o desenvolvimento dos estereótipos. Portanto, nessa ação de exclusão, indivíduos perdem a legitimidade de seus discursos como indivíduos porque passam a ser categorizados de acordo com pressupostos do coletivo que, por sua vez, são propriamente os estereótipos.

Entretanto, também, é possível incitar que no espaço público midiático haja questionamentos a respeito dos padrões compartilhados pela maioria, por meio dos produtos culturais; que ecoam ideias, condutas, comportamentos e efeitos de sentido de determinada coletividade; capazes de uma vez reforçar, mas também transgredir os pressupostos defendidos pelos estereótipos. Dessa maneira, os meios de comunicação podem subverter os estereótipos, assim como Lysardo-Dias (2007, p.32) percebe que na publicidade, há a inclinação do rompimento do estereótipo, como uma estratégia de cativar o público pelo estranhamento causado pela presença do inusitado; mas também, na mídia, de maneira mais generalista, pode-se averiguar que essa tendência tem ganhado repercussão a fim de construir nos indivíduos da sociedade um senso mais crítico em relação aos produtos midiáticos, propriamente, e em relação ao relacionamento virtual proporcionado pelas inovações tecnológicas da área da comunicação, representados principalmente pelas redes sociais.

Aliado à intenção de provocar um senso crítico nos indivíduos, a transgressão do estereótipo por causa estranhamento, propõe que determinados temas estereotipados ganhem notoriedade e conseqüentemente debate deliberativo na esfera pública, ressaltando o traço de uma democracia.

E é nesse panorama que se encaixa o objeto de pesquisa desse estudo, a série *SuperDrags*, produzida pela rede de *streaming*, *Netflix*, que vem dominando a conjectura da

convergência midiática<sup>62</sup> em relação à produção de produtos audiovisuais devido à multiplicação de séries próprias e principalmente a popularização dessas produções. Ademais, especificamente, em *SuperDrags*, é fomentada uma visibilidade à temática LGBTI+ e à questão da discussão do gênero, que são embutidas na narrativa de maneira a romper com a narrativa clássica dos produtos culturais midiáticos oriundos dos meios tradicionais, como os da televisão, ao propor um formato narrativo mais fluído, dinâmico, criativo e até mesmo reflexivo buscando ajustar o holofote midiático para que haja a discussão na esfera pública dos temas abordados pela produção.

---

<sup>62</sup> Para Henry Jenkins (2008, p. 93), “a convergência midiática é um processo em andamento, ocorrendo em várias interseções de tecnologias de mídia, indústrias, conteúdo e audiências; não é um estado final. Nunca haverá uma caixa preta para controlar todos os meios. Ao invés disso, graças à proliferação dos canais e à natureza cada vez mais ubíqua da computação e das comunicações, nós estamos entrando numa era onde a mídia estará em toda parte, e nós usaremos todos os tipos dos meios de comunicação relacionando-os uns aos outros”.

### 3 A representatividade de gênero em *SuperDrags*

“When I was a kid, I thought Zootopia was this perfect place, where everyone got along, and anyone could be anything. Turns out, real life seems to be a little more complicated than a slogan on a blumper sticker! Real life is messy! We all have limitations. We all make mistakes which means: “Hey, glass half full, we all have a lot in common!”. And the more we try to understand one and another, the more exceptional each of us will be. But we have to try! So, no matter what type of animal you are, from the biggest elephant to our first fox. I implore you: try! Try to make the world a better place. Look inside yourself and recognize that change starts with you! It starts with me! It starts with all of us!”<sup>63</sup> (Spencer, Howard, Moore & Bush, 2016).

#### 3.1 Breves apontamentos sobre a Teoria Queer

Atualmente, num contexto mundial, pode-se deparar com uma demanda maior da comunidade LGBTI+ na busca de incluir tópicos que julgam poder ser mais refinados, visto que o grupo é reconhecido socialmente, como uma minoria. Essa projeção da discussão de assuntos referentes a parcela LGBTI+ tem intrinsecamente a intenção de promover um maior alcance de seus membros a espaços sociais, culturais e políticos mais notáveis da sociedade.

Logo, o esforço de mitigar as desigualdades sociais por meio de políticas sociais que fomentam o respeito e diminuem o preconceito em relação à identidade de gênero e à orientação sexual; a produção de material cultural, seja em qualquer campo da arte, desde produções audiovisuais, musicais, teatrais e entre outros tantos tipos de produtos que manifestam a realidade daqueles que se enquadram nas camadas da coletividade e a representatividade tanto em nível político como em nível de militância nas quais empenha-se a aspiração por novas leis e políticas públicas que priorizem o combate à discriminação por identidade de gênero e orientação sexual são alguns espectros nos quais os desejos da comunidade LGBTI+ podem estar engendrados a fim de provocar uma mudança do pensamento hegemônico fixo nos dispositivos de poder da sociedade pautados na heterossexualidade e heteronormatividade, quando se foca nas questões de gênero e sexo.

---

<sup>63</sup> Tradução do autor: “Quando eu era criança, achava que Zootopia era esse lugar perfeito, onde todos se davam bem e qualquer um podia ser qualquer coisa. Acontece que a vida real parece ser um pouco mais complicada do que um ditado de para-choque de caminhão! A vida real é confusa! Todos nós temos limitações. Todos nós cometemos erros, o que significa: “Ei, copo meio cheio, todos temos muito em comum!”. E quanto mais tentamos entender um e outro, mais excepcional cada um de nós será. Mas nós temos que tentar! Portanto, não importa que tipo de animal você seja, do maior elefante a nossa primeira raposa. Eu te imploro: tente! Tente fazer do mundo um lugar melhor. Olhe dentro de si e reconheça que a mudança começa com você! Começa comigo! Começa com todos nós! (Spencer, Howard, Moore & Bush, 2016).



Por *SuperDrags* ser um produto audiovisual seriado construído com base na animação que se encaixa como um canal pelo qual a representatividade da comunidade LGBTI+ pode ser lograda, e por conta, da presença do debate de temáticas ligadas à coletividade a nível tanto social, cultural como político no enredo da série em circunstâncias discursivas, vale-se necessário o apontamento da Teoria Queer, como uma das bases teóricas desse estudo. Apoderar-se dessa corrente teórica nessa pesquisa é importante porque seus fundamentos detêm pressupostos similares àqueles que estão alocados na narrativa episódica da série, consolidando, então, como um artefato teórico-científico

Diante dessa pequena exposição, esse capítulo versa sobre a história da Teoria Queer, focando em sua raiz nos movimentos sociais da década de 1960 a 1980, mais tarde, realçando a sua estrutura e viés teóricos. Por conseguinte, dado à relevância da temática de gênero, sexo e corpo no que tange o objeto de análise desse estudo, a série *SuperDrags*, e a própria Teoria Queer, discute-se as concepções desses conceitos. E, finalizando, explora-se o terreno da performatividade *drag*, ou seja, clarifica-se a relação que *drag queens* e *drag kings* estabelecem com gênero, sexo e corpo, tendo em vista que no objeto de estudo, *SuperDrags*, há a presença marcante no enredo de personagens *drags* como protagonistas da série, e até mesmo, no próprio título da série, essa temática já ganha destaque.

### **3.2 Contextualização histórica da Teoria Queer**

A Teoria Queer emerge num contexto de embate teórico dos estudos das minorias sexuais e de gênero que insurgiu nos Estados Unidos com mais potência na década de 1980, porém o prisma de pensamento dessa corrente teórica concentrava-se seus primeiros feixes de luz críticos em algumas décadas anteriores.

A origem da visão crítica da Teoria Queer sofreu influência de movimentos sociais de forte atuação em solo norte-americano nos anos de 1960, principalmente por três deles: o movimento de negros, feministas e homossexuais; considerados novos, numa classificação mais recente, por quebrarem a intenção "economista" institucionalizada pelos movimentos trabalhistas anteriores à década de 1960. De uma maneira generalista, o que esses novos movimentos sociais, na verdade, carregavam era uma forte participação de camadas de classe média e até populares em lutas já existentes, mas que desejam uma nova abordagem de ação no âmbito político por parte de instituições tradicionais, como o Estado e a mídia (Miskolci, 2012, pp. 21-22).

O desapego ao ideal de que havia apenas desigualdade no âmbito da economia constituiu o caráter vanguardista e ousado desses movimentos encabeçados por negros, mulheres e homossexuais, que iniciaram os questionamentos a respeito do corpo, do desejo e da sexualidade. Até então, esses assuntos não eram discutidos de forma pública, porque

eram ditos como de esfera privada; porém, é na quebra dessa prescrição que os movimentos sociais dos negros, das feministas e dos homossexuais pautam que o privado é também político, portanto sendo uma temática possível de debate público. Além disso, o que muitos movimentos sociais durante essa época enfatizavam era que esses tópicos considerados “tabus” eram capazes de exprimir relações de poder (Miskolci, 2012, p. 22).

Nos meados dos anos de 1980, essa aparição dos novos movimentos sociais foi mais consolidada com a epidemia do vírus HIV<sup>64</sup>, que além de ser um fato biológico, também teve o cunho de um fato social em função de a patologia ter sido considerada por muitas pessoas como um castigo àqueles que não se situavam na ordem sexual tradicional. Nos Estados Unidos, com a falta de apoio político na contenção da doença e com a pauperização das visões vanguardistas dos novos movimentos sociais, houve uma nova abordagem, mais astuta e radical, inicialmente, por parte dos homossexuais (Miskolci, 2012, pp. 24).

Diante desse panorama, há a emergência do movimento social queer que é caracterizado por ser mais sagaz naquilo que tange a sua crítica em relação ao corpo, desejo e sexualidade cujo principal desejo é aumentar aceitação àquilo que é fora das normas tradicionais ditadas como corretas da sociedade, que naquele momento social do início dos anos de 1980, rejeitava, humilhava, desprezava e sentia nojo e medo da parte da nação que encontrava-se contaminada pelo vírus. Portanto, o movimento social queer marca a reação e a resistência a um momento biopolítico que poderia tomar proporções mundiais.

Ao apontar as origens históricas da Teoria Queer, Miskolci (2009, 2012) salienta a importância da estabilização dos preceitos do então novo movimento *queer* que

[...] voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até gays e lésbicas normalizados são aceitos, enquanto a linha vermelha da rejeição social é pressionada contra outr@s, aquelas e aqueles considerados anormais ou estranhos por deslocarem o gênero ou não enquadrarem suas vidas amorosas e sexuais no modelo heterorreprodutivo. O queer, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo (2012, p. 25).

Aliado ao *boom* do movimento social queer, na esfera acadêmica, as premissas colocadas em discussão realmente tomaram tanto vazão mundial como também vazão em várias áreas do conhecimento. Dessa maneira, um ideal queer começa a ser levantado em ambiente científico, buscando ser resistência aos regimes da normalidade, mas reconhecendo a necessidade de ter uma base epistemológica cravada em investigações interseccionais com corroboração empírica.

---

<sup>64</sup> HIV é a sigla em inglês para *Human Immunodeficiency Virus*, que em português significa Vírus da Imunodeficiência Humana. É o vírus causador da AIDS, também uma sigla que vem do inglês (*Acquired Immune Deficiency Syndrome*) e que em português quer dizer Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.

Historicamente, antes da década de 1960, a sexualidade, o corpo, o gênero e o desejo, considerados assuntos pessoais e tabus, não eram conceitos tão bem explicados pelas Ciências Humanas, talvez, um pouco mais explorados pela Biologia, pela Medicina, e, na melhor das circunstâncias, validavam-se as proposições somente pelas conjecturas da Psicanálise; e até na década de 1970, mesmo com um interesse maior nos estudos gays e lésbicas por pesquisadores científicos de alguns campos como o da Sociologia, nada conseguiu retratar explicações mais concisas sobre a relação da sexualidade, do corpo, do gênero e do desejo com a dinâmica social. Entretanto, o que é primordial é que o movimento social queer, na década de 1980, ao reforçarem as indagações dos movimentos de algumas décadas passadas que lhe deram origem, propõe questionamentos de possibilidades relacionais entre aqueles assuntos tabus com a imposição social de normas e convenções culturais que nos constituem como sujeitos e que, por sua vez, são dotadas de poder (Miskolci, 2012, p. 29).

Tomando nota desses questionamentos, emerge a Teoria Queer que ganhou credibilidade científica após algumas conferências em universidades estadunidenses onde os *lôcus* de pesquisa se concentravam em como a sexualidade e o desejo poderiam inferir na organização das relações sociais. A primeira utilização do termo *queer*, na academia, foi em um evento na Califórnia, em 1990, onde Teresa de Lauretis, teórica feminista, empregou a denominação *Queer Theory* a fim de abranger os estudos gays e lésbicos (Miskolci, 2009, pp. 150-152).

Um fato curioso é que a adoção do termo *queer* para nomear essa nova perspectiva tanto sócio-política como científica levanta uma hesitação sobre a origem da palavra. Segundo Jagose (1996, pp. 1-3), *queer* é uma palavra inglesa que, previamente, na melhor das hipóteses, servia como uma maneira de denominar homossexuais, e nos piores casos, era um xingamento homofóbico referente a homossexuais. E, numa tradução mais livre, sem uma bagagem cultural linguística, queer significa estranho, aquilo que é ímpar, ou seja, aquilo que não tem similar.

Assim, antes de toda a atribuição à palavra por conta dos movimentos sociais iniciados lá em 1960 e intensificados em 1980 e além de todo o esforço na formulação de uma trajetória teórica que priorizasse como objeto de pesquisa a sexualidade, o gênero e o desejo relacionando-os com as relações sociais nos anos de 1990, queer era uma injúria usada para segregar negativa e agressivamente uma minoria. Entretanto, o que se pode notar é uma ressignificação do sentido da palavra, quando ela é utilizada para se referir aos novos e primeiros percalços científicos da Teoria Queer.

O que outrora servia para excluir, passa a ter uma conotação de identidade reconhecida pelo próprio sujeito excluído, mas agora com orgulho<sup>65</sup> e que desde os anos 1990, no campo epistemológico, serve de combustível para uma imposição como resistência ao poder de um modelo de exclusão social com base em supostos desajustes de sexo, gênero e desejo reivindicados pela normatividade atribuída à heterossexualidade.

Nas bases teórico-metodológicas da Teoria Queer, encontram-se a Filosofia e os Estudos Culturais norte-americanos atrelados com o pós-estruturalismo francês onde teóricos recuperam, principalmente, nos pensamentos de Michel Foucault e de Jacques Derrida, subterfúgios corroborativos para a aplicação do novo projeto intelectual que propunha uma crítica rígida ao heterossexismo procurando robustecer os campos de possibilidades identitárias e políticas. Além disso, pode-se afirmar que a problematização de pesquisa desse novo caminho científico a ser trilhado se concentrava na discussão de conceitos clássicos como sujeito, identidade e identificação (Miskolci, 2009, p. 152).

A respeito de Foucault, com base na obra *L'Histoire de La Sexualité I: la volonté de savoir*<sup>66</sup> ([1976] 1988), cuja primeira publicação foi em meados da década de 1970, a Teoria Queer se apropria de orientações de como contemplar a sexualidade. Na perspectiva foucaultiana do poder, assim como as identidades sociais são organizadas e naturalizadas nos saberes dominantes, a sexualidade, também, é regulada e delimitada por formas aceitáveis e perversas, assim configurando-se num dispositivo<sup>67</sup> que “[...] tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (Foucault, 1988, p. 101).

Consequentemente, é de extrema importância para o percurso da Teoria Queer, considerar assim como Foucault, a sexualidade como um dispositivo histórico do poder que tem a capacidade de reger as sociedades ocidentais modernas e se caracteriza pela introdução do sexo, em cadência com a relação que mantém com os corpos, com os prazeres, com os conhecimentos e com os discursos mantendo-os em complexos de regulação social e consequentemente política (Foucault, 1988, p. 100).

Para os estudos queer, essa delimitação sobre o poder que o dispositivo da sexualidade detém é tão valiosa por causa da centralização primária da fundamentação teórica em questionar a validade do binarismo heterossexual/homossexual para a ordem da

---

<sup>65</sup> Vale ressaltar que o movimento “*Queer Nation*”, criado por volta de 1990, em meio a epidemia do vírus HIV com o intuito de dar suporte à parcela da população discriminada por conta da doença, propiciou a resignificação do termo queer e o consequente empoderamento da sua utilização no universo LGBTI+ desarmando comentários preconceituosos. Para mais detalhes sobre *Queer Nation*, ver: Berlant & Freeman (1993).

<sup>66</sup> *A História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988), nome da obra traduzido para português.

<sup>67</sup> Segundo Foucault (1979, p. 244), dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos”.

vida social, que mais tarde, com mais afinco também é questionada na questão do binarismo de gênero feminino/masculino. O sistema moderno da sexualidade, segundo à visão queer, tem a capacidade de reger o conjunto de práticas e saberes que estão nas estruturas da sociedade moderna e contemporânea e o embate teórico é exatamente a busca por um entendimento e um desmantelamento dessa regulação do poder, a qual só causa mais desestabilidade e desigualdade sociais.

A respeito de Derrida, é com base na sua obra *De la Grammatologie*<sup>68</sup> ([1967] 2004) publicada pela primeira em 1967, que o filósofo contribui para a Teoria Queer com a sua concepção de complementaridade e com a sua metodologia de desconstrução. Esse conceito de complementaridade é baseado na justaposição lévi-straussiana entre natureza e cultura<sup>69</sup>. A perspectiva derridiana defende

[...] a lógica da complementaridade, que quer que o fora seja dentro, que o outro e a carência venham se acrescentar como um mais que substitui um menos, que o que se acrescenta a alguma coisa ocupa o lugar da falta desta coisa, que a falta, como fora do dentro, já esteja dentro do dentro, etc. (2004, p. 263).

O princípio de exclusão operante no interior da estrutura da complementaridade também é explicado. Esse processo de exclusão “consiste desde então em excluir a não-presença ao determinar o suplemento<sup>70</sup> como exterioridade simples, como pura adição ou pura ausência. [...] O paradoxo é anular-se a adição ao considerá-la como uma pura adição. O que se acrescenta não é nada, pois se acrescenta a uma presença plena a que é exterior” (Derrida, 2004, p. 203).

E quanto à metodologia da desconstrução, o filósofo Jacques Derrida, primeiramente em *Gramatologia* (2004) propõe decompôr os sistemas que operam a oposição fala/escrita, a fim de expor suas premissas, revelar suas contradições e ressaltar suas ambiguidades. Mas, consecutivamente, anuncia uma maior abrangência da desconstrução na metafísica do pensamento de uma forma geral.

Então, Derrida afirma que

desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. Significa, pois, passar muito rapidamente - sem manter qualquer controle sobre a oposição anterior - a uma neutralização que, praticamente, deixaria intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí intervir efetivamente (2001, p. 48).

---

<sup>68</sup> *Gramatologia* (2004), nome da obra traduzido para português.

<sup>69</sup> Para mais detalhes, ver: Lévi-Strauss (1957).

<sup>70</sup> No ponto de vista de Derrida (2004, pp. 177-179) o suplemento tem duas significações que estranhamente são ambivalentes. O suplemento se acrescenta, sendo um excesso, um domínio capaz de opulentar um outro domínio, ou seja, “a culminação da presença”. Mas, ao mesmo tempo, o suplemento supre. O suplemento não é capaz de se acrescentar senão for para ocupar o lugar de algo, ou seja, é um substituto, é um adjunto subalterno que só se representa a partir da falta anterior a uma presença.

Basicamente, o ofício da desconstrução consiste em colocar em xeque os discursos hierárquicos sustentadores do pensamento do mundo predominantemente ocidental, e ao esmiuçar o interior desses discursos seguindo os passos indicados por Derrida, inferir novas abordagens as quais desestabilizam as regulações, as normas e as convenções a fim de ampliar, consequentemente, os seus limites.

Logo, o que a Teoria Queer apreende, a partir da perspectiva de Derrida, a respeito da sexualidade, que a tanto a heterossexualidade como a homossexualidade são dependentes uma da outra para suas definições. Um sujeito só pode se identificar em oposição àquilo que não se identifica num processo metodológico de desconstrução na alternância de presença ou ausência. Logo, a suplementaridade é equiparada à consequência das oposições binárias sexuais, as quais são sempre reforçadas em todo jogo de significação cuja lógica não se quebra porque nessa tentativa, reincidimos sempre nos princípios clausurados do binarismo. Porém, a proposta queer parte exatamente da desconfiança da estabilidade relacional promovida por sujeitos sexuais encaixados nesse binarismo. Diante, então, das estratégias hierarquizadoras sociais, normatizadoras comportamentais oriundas das premissas da binaridade, o objetivo da pesquisa queer é exatamente desfazer, desconstruindo, esses processos que engendram convenções classificadoras a partir da identidade dos sujeitos.

Portanto, alimentando-se da fonte de saberes foucaultiana e derridiana, o empreendimento teórico queer sublinha a desconstrução das normas e das convenções culturais que nos constituem como sujeitos que, além de serem impostas à formação da identidade de cada um, regulam o convívio social hierarquizando-o e provocando desigualdades entre os integrantes. Já no início da década de 1990, então, teóricos como Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler iniciaram suas análises centralizando-se na operação do binarismo hetero/homossexual, a partir do dispositivo da sexualidade moderno, mobilizando uma visão mais crítica baseada numa política de conhecimento da diferença.

Milskolci (2012, p. 30) ressalta com destaque que as obras *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*<sup>71</sup> (1990) de Halperin, *Gender Trouble: Feminism And the Subversion of Identity*<sup>72</sup> ([1990] 2003) de Butler e, o clássico, considerado fundador da Teoria Queer, *Epistemology of the Closet*<sup>73</sup> (1990) de Sedgwick conseguem reaver a compreensão da ordem social contemporânea pela ordem sexual, a qual muitas vezes, era até naturalizada pelos estudos gays e lésbicos das décadas anteriores, mas que simultaneamente, era e ainda é compulsória.

---

<sup>71</sup> *Cem anos de Homossexualidade: E Outros Ensaio sobre o Amor Grego* (1990), nome da obra traduzido para português.

<sup>72</sup> *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (1990), nome da obra traduzido para português.

<sup>73</sup> *Epistemologia do Armário* (1990) nome da obra traduzido para português.

Logo, a partir da dúvida sobre afirmação que reluta em declarar que a maioria das pessoas é heterossexual, os estudos queer emergem com a visão de que se a homossexualidade é construída socialmente, assim também vale para a heterossexualidade, dessa maneira, então, o binarismo hetero/homo, gênero/sexo e feminino/masculino devem ser reinterpretados e visto sob um ângulo histórico de poder.

Um pouco mais tarde, Michael Warner (1993, 2000), outro expoente do começo dos estudos queer, denomina que o caráter compulsório da sexualidade naturalizado era resultante de uma heteronormatividade. Em outras palavras, comportamentos, posturas, expectativas e demandas sociais são todas enraizadas num pressuposto cuja amálgama reside em normatizar apenas as decisões dos sujeitos que foram pautadas no princípio da ordem heterossexual.

Ao observar como a sexualidade interferia na ordem social, e concluir que o padrão heteronormativo, um acessório gritante, procurava ditar toda a regra de funcionamento social, Warner, na primeira coletânea de estudos queer publicada em 1993, na introdução, reconhece o anseio do empreendimento teórico queer estava além de meramente buscar uma tolerância por gays e lésbicas e, sim, na verdade, denunciar o privilegio heteronormativo engendrado na cultura.

Então, com base num desenho feito para a agência NASA (*National Aeronautics and Space Administration*)<sup>74</sup> cujo intuito era mostrar aos possíveis moradores de outros planetas uma imagem superficial da sociedade humana, replica-se uma ilustração na *Pioneer 10*, uma de suas naves espaciais. Apesar de a imagem ter sido elaborada com cuidado para representar de maneira mais essencialista o humano, Warner (1993, pp. XXI-XXIII) nos instiga a pensar no fato de que no desenho, não há a mera representação generativa da humanidade, mas, sim, a representação de um homem e de uma mulher com até mesmo algumas distinções interessantes. Dessa maneira, pode-se ir além na interpretação, tal como Warner explicita que aquela imagem para quem a produziu

[...] é imediatamente reconhecível não apenas como dois indivíduos de gênero, mas como um casal heterossexual (monogâmico, supõe-se, dada a ausência de competição), um Adão e Eva tecnológico, mas benigno. Isso atesta a profundidade da garantia da cultura (leia-se: insistência) de que a humanidade e a heterossexualidade são sinônimas. Este lembrete acelera até os confins do universo, anunciando às estrelas que a Terra não é, independentemente do que alguém diga, um planeta queer<sup>75</sup> (Warner, 1993, p. XXIII).

---

<sup>74</sup> Tradução do autor: Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço, no caso, a agência norte-americana.

<sup>75</sup> Texto original: "[...] is immediately recognizable not just as two gendered individuals, but as a heterosexual couple (monogamous, one supposes, given the absence of competition), a technological but benign Adam and Eve. It testifies to the depth of the culture's assurance (read: insistence) that humanity and heterosexuality are synonymous. This reminder speeds to the ends of the universe, announcing to passing stars that earth is not, regardless of what anyone says, a queer planet" (Warner, 1993, p. XXIII).

Em consequência da instalação da heteronormatividade, lograda como um contrato social, tudo aquilo, que foge à ela, sofre repúdio, e dessa maneira, uma dominação é indexada de modo a considerar a homossexualidade como um modelo protuberante, superior, coeso, coerente, “natural” e “normal”, sendo responsável por coordenar até os dias atuais muito das relações sociais de poder contemporâneas. Mas o que Warner (2000, pp. 192-193) já afirmava são exatamente as premissas da Teoria Queer que prevê a articulação de aceitação mais assertiva das variações que desconfiguraram o sistema binário com a consequente recusa aos silêncios diplomáticos que fazem revigorar o privilégio hetero, reverberado em toda ordem social e política da construção do mundo.

Outro ponto salientado por Miskolci (2009) é o embate teórico entre a Sociologia e a Teoria Queer. O confronto entre as ideias dessas duas correntes acadêmicas, além de estar intrínseco na maneira pela qual aconteceram suas emergências e no cenário acadêmico que as envolvia, pode-se afirmar que o conflito se rebelou mais ávido devido à ótica pela qual cada disciplina enxergava a sexualidade.

Afinal, a primeira, a Sociologia, insistia na observação da sexualidade por um espectro mais clássico, consequentemente mais retido e restringindo a atenção aos estudos sobre aqueles que rompem as normas e sobre os processos sociais que os classificam como parcela social excluída; enquanto que a segunda corrente científica, a Teoria Queer, pretendia desbravar a sexualidade com um viés de reivindicação de espaço para aqueles que não estão dentro da norma, realçando o interesse em compreender melhor a magnitude das convenções sociais mediadas pela sexualidade que geram o encadeamento simultâneo da produção do dominante e do dominado.

É válido ressaltar que mesmo a Sociologia clássica já valorizava os estudos da sexualidade, porém com um enfoque diferente do executado pela Teoria Queer. Obras como *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*<sup>76</sup> (1992) de Anthony Giddens e *La Domination Masculine*<sup>77</sup> (1998) de Pierre Bourdieu indicavam o interesse nas investigações sobre a sexualidade, porém não a centralizavam como o cerne dos estudos. Na verdade, tais produções científicas englobavam uma tentativa de abordagem com base externas mesmo à Sociologia, a fim de que a sexualidade fosse debatida (Miskolci, 2009, p. 151).

Uma justificativa para a resistência dos estudos sociológicos clássicos em concordar completamente com a proposta queer é explanado por Preciado (2010, pp. 58-59) ao afirmar que a tardia tradução de obras do movimento científico e a ausência de diálogo são frutos de um caráter xenofóbico devido à origem dos pensamentos estar na América. A autora ainda

---

<sup>76</sup> *As Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (1992), nome da obra traduzido para português.

<sup>77</sup> *A Dominação Masculina* (1998), nome da obra traduzido para português.



destaca que esse etnocentrismo da produção científica por parte da Sociologia canônica, majoritariamente, europeia, que renuncia os novos olhares simplesmente por serem estrangeiros é controverso visto que a base intelectual dos estudos queer americanos sem localiza em intelectualidades francesas.

Como ressalta, Miskolci (2009, p. 174), na intersecção entre a Sociologia e os Estudos Queer, nota-se que os “procedimentos da teoria queer permitem explorar melhor as relações entre linguagem e consciência, sociedade e subjetividade, ou seja, descentrar o sujeito, de forma a complementar os determinantes sociais com os subjetivos na reconstituição e análise de processos sociais”. Enquanto que na esfera sociológica, a visão que se tem da perturbação causada por sujeitos que não se encaixam nas convenções sociais é exígua, limitando-os a meros resultados de processos normalizadores provenientes de fenômenos sociais.

O que Miskolci (2009, p. 178) defende é que, contemporaneamente, seja necessária uma análise da normalização. Por conta do diálogo hoje mais presente entre o domínio Queer e a Sociologia catedrática, existem apontamentos de uma sinergia teórica, na qual há a intenção de uma articulação do conhecimento atribuído a cada uma das disciplinas, numa tentativa de compreender ainda mais os diferentes níveis da ordem social. Logo, o empreendimento intelectual queer propõe um desafio aos estudos sociológicos que consiste em desenvolver, o que Miskolci chama de “analítica da normalização” cujo objetivo é debater como os traços fronteiriços da diferença são criados, dissipados e nutridos.

Em outras palavras, essa sinergia teórica abrange a utilização de ferramentas metodológicas de análise procedentes de ambos os campos de conhecimento e, principalmente, garante a Teoria Queer, alocar em âmbito empírico uma resignificação do próprio termo queer, o qual carregava consigo somente seu aspecto fantasmagórico de inconveniência identitária que propiciava à exclusão social, sendo que agora obtém seu grau positivo no âmbito da teoria social.

A intenção da Teoria Queer é mobilizar artefatos, valores e pressupostos científicos para lidar com sujeitos cujas identidades são postas em jogo a fim de serem desnaturalizadas por um sistema regido por normas, as quais pregam pela estabilidade de uma ordem, capaz de hierarquizar a dinâmica e a reprodução das relações sociais, baseada discursivamente em binarismos como heterossexual/homossexual, gênero/sexo e feminino/masculino que incitam a dominação. Logo, essa preocupação em procurar desacobertar os passos históricos de poder, que até hoje, estão presentes nas práticas culturais que usurpam parcela da sociedade cuja construção de identidade não é compatível com a normatizada radicaliza a crítica queer sobre o dispositivo moderno da sexualidade, que consolida não tão só o masculinismo, como também, a heteronormatividade como contratos sócio-político-culturais.

Em suma, a Teoria Queer tendo sido criada por homens e mulheres feministas sustenta seu caráter desmistificador discursivo do binarismo de gênero (feminino/masculino)

ao afirmar que essa construção é dependente de fatores culturais, robustecendo paradoxalmente que cada sujeito tem em si, o feminino e o masculino. Além desse viés desmistificador, os Estudos Queer afloram na ambição de ampliar os limites dos estudos gays e lésbicos, de maneira a enriquecê-los e de propiciar um alargamento na abrangência dos estudos feministas. Sendo assim, refletindo sobre uma das afirmações foucaultianas<sup>78</sup> que deu origem ao pensamento queer, reintegra-se que, a Teoria Queer veio aumentar a voz daqueles que são silenciados estrategicamente pelos discursos hegemônicos por não se configurarem nas relações binárias.

### **3.3 Discussões sobre gênero, sexo e corpo**

Esta seção é importante porque nela se discutirá conceitos importantes para a Teoria Queer, e principalmente, para a abordagem de discussão desse estudo. À vista disso, problemáticas envoltas do conceito de gênero, sexo e corpo serão percorridas nos próximos parágrafos.

Para iniciar a discussão, é interessante ressaltar que as demandas de debate sobre a identidade de gênero, a sexualidade e a representação do corpo nesse âmbito foram despertadas, logo de início, por causa da indagação feminina sobre a posição autoritária pela qual a masculinidade se engendrava na sociedade. Como já foi visto, os estudos feministas, juntamente com os estudos dos gays, lésbicas, então, inauguram essa nova tendência de enxergar a identidade de gênero, de sexo e o corpo como objetos científicos.

Segundo a proposta de Butler (2003), em uma de suas obras mais clássica, é pressuposto reaver essas categorias, gênero, sexo e corpo, de maneira a vasculhar as origens que as constituem, todas, falocêntricas e heteronormativas. Essa proposta prevê fazer uma genealogia do gênero que desacoberta os preceitos históricos que tornaram discursivamente a masculinidade, a heteronormatividade e o falocentrismo instituições socio-culturais-políticas de poder.

Essa genealogia do gênero é instruída por um viés teórico muito sincrético, logo através da coleta de premissas filosóficas e de escolas francesas, busca-se de maneira empírica traduzir o aparato do poder. E, segundo Butler (2003, pp. 22-23), atualmente, a linguagem e a política compõem essa estrutura de poder, não sendo nada alheio a esse sistema jurídico, assim a genealogia crítica de legitimação é o locus onde se discute as críticas às categorias de identidade que essa sistemática de jurisdição de poder contemporaneamente

---

<sup>78</sup> Afirmação foucaultiana prima para a fundação da Teoria Queer: “Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discríção é dirigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos” (Foucault, 1988, p. 30).

engendram, naturalizam e imobilizam. É preciso então rearranjar as noções de gênero e sexo reificadas nos corpos com o intuito de despolarizar o poder e propor uma construção de gênero e de sexo mais variáveis.

A partir do fim dessa última afirmação, pode-se conferir que o gênero é construído culturalmente e não é um estado ontologicamente “natural” dos sujeitos. Para tanto que Butler (2003, pp. 24-25) afirma com essa perspectiva construtivista que “[...] o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino”. E, quanto ao sexo, afirma-se que ele tem um caráter questionável quanto a sua imutabilidade, principalmente, nas produções discursivas que serviam para delegar o gênero a partir dos corpos sexualizados dos indivíduos. Sendo assim, já que o gênero é construído e não é atribuído pelo sexo, logo tal como o gênero, o sexo pode ser também construído culturalmente.

Tal ótica que assimila que o gênero e o sexo são construídos por artefatos culturais se associa com o ponto de vista de Scott (1995, p. 86) que também indica a construtividade do gênero em formas hierárquicas de poder e que por meio das relações sociais e sexuais aderem significações nos sujeitos de uma sociedade. Além disso, Beauvoir ([1949] 1967, p. 9) também dialoga com essa compreensão e reforça a construtividade do gênero com a sua afirmação épica de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, ecoando que a feminilidade, na verdade, é o produto do reconhecimento do “macho” como dominante.

Anterior a argumentação sobre gênero, determina-se a necessidade de tonificar a problemática do sujeito. O sujeito também é outro agente muito importante nas abordagens queer e também nos estudos de gênero que debatem sobre a problemática do sistema do poder. Segundo olhares derridianos<sup>79</sup>, entende-se que a construção de sujeitos está ligada intrinsecamente a orientações políticas sob os quais eles emergem por práticas de legitimação ou de exclusão naturalizadas pelas estruturas jurídicas que comandam o espaço político e público e, conseqüentemente, nota-se que

[...] o poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar; conseqüentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva. Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de “sujeito perante a lei”, de modo a invocar essa formação discursiva como premissa básica natural que legitima, subseqüentemente, a própria hegemonia reguladora da lei (Butler, 2003, p. 19).

É ideal uma marcação sobre os sujeitos a fim de que a relação de poder produzida seja instaurada com sucesso. Essa marca nos sujeitos causa sua legitimação ou sua exclusão. Quando se tange as relações binárias de gênero e de sexo, pode-se afirmar que o

---

<sup>79</sup> Essa relação do sujeito perante à lei é originária das leituras que Derrida faz da obra *Before the Law* (1987) de Kafka.

masculino, a heterossexualidade e a heteronormatividade se legitimam graças aos dispositivos históricos de poder que as lhe proporcionam essa oportunidade de classificar o oposto como o Outro, como destaca Beauvoir (1967, p. 9), “somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro“. Assim, nenhum sujeito se define por aquilo que descarta como não primordial no processo de sua identificação. Nessa lógica a partir daquilo que considera essencial, um sujeito se caracteriza, e despretensiosamente, acaba por definir-se como Um e tudo aquilo que é contrário a isso é posto como o Outro.

Retomando a interpretação do gênero a partir de artifícios culturais, ainda aqui é válido ressaltar, que sua construção não é estável é fluida pelo tempo, decorrente então de vários atos, gestos, posturas, comportamentos e desejos instaurados em si; que uma vez externalizadas, torna-se possível a percepção do gênero, que logo então só é perceptível a partir de repetições estilizadas de práticas na relação espaço-tempo. Diante disso, o gênero necessita se materializar, e para isso se apropria do corpo que é o responsável por decodificar ilusoriamente um eu marcado pelo gênero, logo, constituindo uma identidade de gênero (Butler, 2003, pp. 200-201).

Através de estilos corporais, movimentação e gestos, o corpo é então utilizado como “uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória” (Butler, 2003, p. 198). Logo, a estilização da sua representação externa é regida por variantes internas, que por meio de uma linguagem traduzem à leitura de suas práticas sob uma superfície que simultaneamente age como um livro em branco onde as marcas de gênero podem ali serem as únicas autoras do produto ou age como um livro em branco em construção contínua no qual há vários outros autores, além das marcas de gênero, colaborando para a construção do produto.

Quanto à gênese do regime que governa as marcações de gênero sobre os corpos, Butler (2003, p. 199) sublinha que o gênero oculta sua origem e o que é observado são apenas os resultados de ficções culturais materializadas numa estilística corporal cuja existência só é viável devido à incorporação histórica de possibilidades de materialização as quais, por sua vez, são sustentadas ou desviadas.

Ainda nesse âmbito, uma diferenciação é trivial. Afirma-se que as atribuições de gênero não são expressivas, são, na verdade, performativos materializados nos corpos e contingenciados num espaço-tempo; logo, não há como determinar que a identidade tenha um caráter preexistente às performances socioculturais contínuas persistentes à existência do sujeito (Butler, 2003, p. 201). Consequentemente, anula-se a aparência naturalizada do gênero, e revigora-se a aparência parodística que revela que não existe nenhum ato ou atributo de gênero mensurável como verdadeira, falso, real ou distorcido, o que realmente se

tem é a ficção reguladora do gênero, fruto do aparato de poder histórico instaurado pela binaridade de gênero, heterossexualidade e heteronormatividade.

Significativamente, nota-se que tanto a identidade de gênero como a identidade de sexo são determinadas pela cultura e constituída pela forma que cada sujeito encara a sua relação com a dinâmica do mundo. Segundo como o processo de socialização desses sujeitos pelas suas atividades performáticas expressas na linha espaço-tempo, pode-se encontrar aquelas identidades e subjetividades que são peculiares, que fogem da aparência “naturalizada” do gênero e do sexo. Essas materializações peculiares uma vez engendradas performativamente nos corpos que estão conectados socialmente inserem a discussão do projeto queer defendido num cenário mais amplo pela Teoria Queer.

Os desvios de gênero e de sexo, sendo acolhidos, como identidades e subjetividades alternativas que subvertem aqueles parâmetros impostos pela regulação dos processos normalizadores da binaridade, heterossexualidade e heteronormatividade, os quais, subvertidos podem transparecer mais o seu regime de funcionamento, possibilitando a investigação mais crítica dos fenômenos sócio-político-culturais relacionados ao gênero, à sexualidade, à identidade, ao corpo e ao desejo.

Portanto, postula-se que há um interesse de compromisso dos estudos queer em estudar homossexuais, travestis, transexuais, pessoas intersexo e pessoas não-binárias para que as leis normativas sejam abrandadas e que o índice de aceitação e representatividade dessas identidades seja mais elevado no meio social. Afinal, a formulação que prevê o gênero sendo construtivo transcende o modelo que o situa numa substancialidade atemporal no espaço social onde, então, os sujeitos passam a praticar um desempenho performático em detrimento da identidade construída.

Mesmo assim, ainda se ressalta que a produção generativa do gênero e do sexo por serem coordenadas compulsoriamente pelas leis binárias da heteronormatividade e do heterossexualismo revelam, sim, uma regulação do gênero e da sexualidade na contemporaneidade. Os contextos baseados nos desvios do gênero e de sexo, portanto são tidos como o Outro nas relações hierárquicas, onde o Eu, sempre privilegiado, é caracterizado sendo fálico, masculino e heterossexual. E, ademais, é isso que o queer pretende combater sendo um verbo, que numa conjectura de ressignificação, passa a se descentralizar do seu espectro significativo traduzido por estranheza e passa, então, a hibridizar-se com outras significações causando uma ação de empoderamento e reconhecimento das identidades subversivas que são representadas pelo empreendimento queer.

### 3.4 “Queeness” e “Kingness”: os holofotes em *drag queens* e em *drag kings*<sup>80</sup>

O objeto de estudo dessa pesquisa, a série *SuperDrags*, exige que se ascendam os holofotes sobre personagens importantes na discussão queer visto, que no produto cultural audiovisual em análise, elas também ganham grande destaque sendo protagonistas da produção. Portanto, nessa secção, encontra-se uma discussão interpelando o gênero e o fenômeno das *drag queens*, e também, dos *drag kings*.

Primeiramente, é válido pontuar uma definição para *drag queen*. Conforme o pensamento de Chidiac e Oltramari (2004, p. 471) a respeito de ser *drag*, pode-se aferir que há uma associação à arte, por conta de toda a produção girar em torno de uma personagem caricata e luxuosa alocada num corpo feminino. Além disso, esse corpo feminino é o responsável por inspirar o trabalho artístico expressado por processos performáticos como a dança, a dublagem e a encenação.

Ademais, Chidiac e Oltramari (2004, p. 472) frisam a importância de diferenciar as *drag queens*, principalmente, das travestis (mulheres). A primeira classe, as *drags*, se distingue por conta de suas transformações para a personagem do gênero feminino terem sempre um viés exagerado e caricato e serem mais restritas a eventos determinados; para tanto que afastadas desses momentos de performance, no cotidiano, elas mantêm-se circunscritas, predominantemente, no gênero masculino. Enquanto isso, para a segunda classe, as travestis (mulheres), o que está em pauta não é uma questão de performances efêmeras numa personagem feminina; mas, sim, uma questão de não-identificação com seu gênero biológico, consolidando assim um desejo de parecer mulher, não em algumas ocasiões, mas, na verdade, em todos os momentos.

Além da distinção entre *drag queens* e travestis (mulheres), é importante salientar fatores de diferenciação entre as *drags* e os outros integrantes do universo trans<sup>81</sup>. Como Jayme (2010, pp. 169-170), atentamente, observa há diferença entre os pares transexuais/travestis e transformistas/*drag queens*. No primeiro par, a distinção ocorre, segundo a autora, no âmbito que as transexuais não se sentem confortáveis com o corpo masculino em que nasceram, logo, nesse caso, o órgão sexual é visto como um símbolo sem

---

<sup>80</sup> O termo “*queerness*” cunhado por Horowitz (2013) propõe a manutenção das diferenças identitárias de modo a desvanecer as discrepâncias a fim de agrupar o maior número possível de gêneros e sexualidades não-consoantes à norma reguladora, ao passo que assim, vivificam-se as diferenças identitárias relacionadas ao gênero e ao sexo para que se destaque a diversidade de corpos e estilos de vida. Nessa lógica, os termos “*queeness*” e “*kingness*” compreendem esforços em recolher os desvios relacionados ao gênero e à sexualidade produzidos pelas diversas formas de performatividade de *drag queens* e *drag kings*; e, além disso, os vocábulos buscam refletir o caráter ambíguo que as atividades do universo *drag* têm em enrijecer as diferenças para marcar o gênero em seus atos performáticos e, ao mesmo tempo, perturbar o tradicionalismo dicotômico que rege o gênero e o sexo em seus atos performáticos.

<sup>81</sup> Esse termo é proposto por ser mais abrangente quanto às questões de transformações de gênero. Além de sugerir uma ampliação dos termos binários de gênero existentes no dispositivo histórico de poder, o termo prevê uma abordagem com olhares e discursos mais legítimos aos fenômenos transgressores da norma dualística de gênero (Benedetti, 2005).

valor; enquanto que as travestis (mulheres) entendem-se por mulheres também, entretanto, apesar de se encaixarem no gênero feminino, optam por manter o órgão sexual que lhe fora concebido no nascimento. A diferença no segundo par é conferida no sentido que as transformistas tendem a obscurecer a percepção do masculino inteiramente em suas transformações que variam de acordo com a vontade própria do sujeito. A intenção principal diante de uma transformista montada é que não seja possível denominar se é um homem, uma mulher, um travesti ou um transexual. Já, as *drag queens*, segundo o ponto de vista da autora, têm o intuito de se caracterizar no gênero feminino de maneira mais exorbitante e caricata.

Ainda é válido ressaltar que Jayme (2010, p. 271) pontua que nesse universo trans, o uso de *transgender* poderia caber como uma generalização de toda a miríade possível de ser categorizada por esse cosmo, servindo como um termo que apanhava todos os componentes. Porém, hoje é comum de se reconhecer a discussão da diferenciação entre transgênero, termo traduzido, e transexual. Contudo, a mais-valia, na verdade, dessas proposições e discussões quanto à conceituação de termos de abrangência trans é a repercussão dessa temática, a qual, por sua vez, garante a união das identidades trans frente as identidades não-trans em busca de reconhecimento.

Especificamente a literatura científica sobre *drag queens* vem aumentando muitos nos estudos queer e nos estudos sobre o gênero em outras correntes teóricas. Nota-se que muitos estudos se baseiam na observação empírica das apresentações realizadas na forma de espetáculo corroborando o viés artístico desse universo (Berkowitz & Belgrove, 2010; Greaf, 2016; Maltz, 1998; Rupp, Shapiro & Taylor, 2010; Taylor & Rupp, 2006 & Vencato, 2001, 2009). Diante desse universo de produção científica que compartilham, de maneira generalista, esse mesmo objeto de pesquisa, o ambiente *drag* e sua relação com a construção do gênero e da sexualidade, pode-se caracterizar duas grandes perspectivas a respeito da exorbitância do feminino nessas personagens artísticas.

A primeira ótica coloca essa questão de exacerbar o traço feminino como uma problemática que reforça o entendimento da divisão binária feminino/masculino e que por isso, então, reverbera as suposições dominantes ao proliferar uma exibição do gênero feminino associada ao tradicionalismo institucionalizado pelas leis da heterossexualidade nas quais nota-se a supervalorização do homem, conseqüentemente do masculino (Dolan, 1985; Frye, 1983; Gagné & Tewksbury, 1996; Schacht, 1998, 2000, 2002a, 2002b & Tewksbury, 1993, 1994).

A segunda compreensão descortina um caráter crítico a essa hiper-feminilidade existente e atuante no cosmo das *drag queens* por ela ser a responsável de proclamar uma transgressividade que, na verdade, abala as estruturas do sistema que oprime as categorias de gênero e sexuais que fogem dos padrões e acabam por se instalarem como uma

hibridização minoritária (Butler, 1990, 1993; Garber, 1992; Lorber, 1994, 1999; Louro, 2004; Muñoz, 1999; Newton, 1972 & Rupp & Taylor, 2003).

Mais detalhadamente os pesquisadores do primeiro ponto de vista acreditam que a cultura *drag* reproduz a cultura dominante que só vê o feminino como o “Outro” lado do masculino, obtendo assim olhares estigmatizado sobre si os quais incitam a uma subordinação. Além disso, pode-se perceber mais incisivamente essa hierarquização nas noções culturais de corporificação, como destaca Schacht (2000, p. 263) ao observar as representações hiper-feminilizadas do corpo e do comportamento das *drag queens*, reconhece que esse universo “[...] é mais sobre a circulação das elites masculinas do que o desafio às desigualdades de gênero preexistentes”<sup>82</sup>.

Essas elites masculinas são mantidas, segundo o autor, por conta da sua relação de dominância sobre o imaginário do que é ser uma mulher que conseqüentemente é reportado no meio das *drag queens* nas particularidades comportamentais, vestuárias e performáticas as quais são hiperbolizadas para assim se tornarem um reflexo daquilo que é considerado feminilidade. E ainda, é válido ressaltar que a *drag queen*, uma vez inserida nesse cosmo de euforia reina com a sua feminilidade exposta, intitulado-se a rainha bajulada por homens de uma monarquia. Agora, o que esses homens fazem ali é basicamente alimentar sua dominação sobre as imagens idealizadas que tem sobre as mulheres, aplaudindo sua aparência e corroborando sua opulência a qual, por seu lado, confirma a dominação masculina (Schacht, 2000, pp. 262-263).

Para Schacht (2002a, p. 174), as *drag queens* se sustentam em suas performances como “traidores do gênero”, por recorrerem a preceitos hegemônicos de gênero e de sexo para dramatizar a feminilidade numa perspectiva heterossexista utilizando, então, de “[...] imagens do feminino como o real patrimônio sobre o qual elas armazenam adoração, respeito e poder das várias audiências em que suas performances são situacionalmente realizadas”<sup>83</sup>. Logo, abandonando o título provisório que detinham, a uma primeira instância, de “anarquistas do gênero” por subverterem as hierarquias dicotômicas de gênero e de sexo por conta da ambivalência performativa, as *drag queens* não passam de empregar imagens simbólicas do feminino para mais uma vez a dominação masculina ser consumida.

Em suma, o materialismo corpóreo da hiper-feminilidade que constrói as estruturas do mundo das *drag queens*, numa visão mais pessimista e essencialista só remete à dominação masculina, heterossexual, e até mesmo, heteronormativa. Apesar das subversidades de gênero e sexo existentes na construção da personagem feminina ser reconhecida, elas não

---

<sup>82</sup> Texto original: “[...] is more about the circulation of masculine elites than challenging preexisting gender inequalities” (Schacht, 2000, p. 263).

<sup>83</sup> Texto original: “[...] images of the feminine as the real estate upon which they garner adoration, respect, and power from the various audiences in which their performances are situationally undertaken” (Schacht, 2002a, p. 174),



são interpretadas na prática como algo que iludi as dicotomias binárias. O que causa um enfraquecimento da índole revolucionária da atividade performática de *drag queens*.

Porém, atualmente, com o aumento da inserção da cena *drag* no mundo LGBTI+ e com a agenda pública voltadas à discussão de trâmites sociais, culturais e políticos relativos à história do movimento queer, esse pessimismo tem sido substituído por uma perspectiva mais animadora a respeito da capacidade de subversão do fenômeno *drag*. Tanto a *drag queen* como o *drag king* passaram a ter mais visibilidade na sociedade contemporânea sendo vistos como uma expressão da arte performática que, simultaneamente, se utiliza do corpo, na qualidade de obra prima e de ferramenta artística, passando a impelir certas mudanças de paradigma da hegemonia de gênero e de sexo.

Logo, uma maneira de encaixar essa pauta, mais incisivamente, na opinião pública se dá pela inserção de personagens do universo LGBTI+ nas narrativas de produtos culturais midiáticos, tais como novelas, filmes e séries. Vale, então aqui ressaltar a incorporação das três personagens principais do objeto de pesquisa desse estudo, a série animada *SuperDrags*, que resalta em seu enredo o dilema que homossexuais masculinos que são *drag queens* enfrentam frente à visão de um mundo sexista, conservador e tradicional ao buscarem mitigar o preconceito relacionado ao gênero e à orientação sexual promovendo uma sociedade mais igualitária quanto às questões identitárias sexuais e de gênero.

Agora, após essa exposição sobre a primeira ótica em que se pode decompor a atividade de *drag queens* como uma simples reafirmação da dominação masculina e depois da adoção de uma esperança crítica subversiva da performance *drag*, é necessário um apontamento sobre a segunda categoria de pesquisa na qual se insere os estudos sobre *drag queens* que replicam seu caráter subversivo sobre a hegemonia cultural do masculino, da heterossexualidade e da heteronormatividade. Para então essa interpelação entre gênero, sexualidade e semântica *drag*, as abordagens da Teoria Queer, preenchem lacunas, ao mesmo tempo também, que são capazes de rachar e fundar outras.

Essa linha de pensamento que engloba o segundo espectro de estudos sobre *drags*, em geral, sublinham a natureza subversiva que a incorporação da feminilidade exorbitante por artistas performistas pode causar nas relações identitárias da sociedade. Nessa perspectiva, constata-se uma ambivalência, ponderando que, sim, o domínio *drag* pode estar implicando os regimes de poder dominantes na sua constituição, mas, também, ao mesmo tempo, é capaz de estar se opondo a essa regulamentação de gênero e de sexo. Essa ambivalência é transcrita, como destaca Butler (1993, pp. 125-126), pelo fato de a produção *drag* estar inserida na cultura hegemônica heterossexual, heteronormativa e masculina e por isso conta nem que seja com mínimos resquícios dessa supremacia cultural na sua formulação privilegiando com poder o gênero masculino; mas é por causa do fato de estar inserida nesse ambiente que ostenta a subversidade no fato da sua imitação performática do

feminino reivindicar a originalidade e autenticidade da natureza que caracteriza os gêneros e sua binaridade por meio de uma paródia performativa.

Para Butler (2003, p. 200), o gênero é atribuído segundo parâmetros culturais, a partir de uma performance estilizada e repetitiva de atos. Dessa forma, a partir do cosmo que envolve o *drag* e com base nas suas pesquisas anteriores sobre gênero e sexualidade, Butler (2003, p. 196) ainda reforça que a performance de *drag queens* tem intrinsecamente três propriedades corpóreas significantes reunidas: a primeira é atribuída pelo sexo anatômico, biológico, aquele que é dado no momento do nascimento, a segunda compreende a identidade de gênero que é como o sujeito se identifica e a terceira consiste na performance de gênero que o sujeito subordina-se a si mesmo pelos atos performáticos repetitivos.

O que ainda é muito bem pontuado na observação da atividade *drag* é que “ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência” (Butler, 2003, p. 196). Sendo assim, sexo e gênero são expostos de maneira desnaturalizada por meio da performance *drag* a qual empreende esforços em desfazer o mecanismo cultural impelido pela lei heteronormativa que condiciona os binarismos hetero/homo e feminino/masculino.

Pode-se deferir que essa capacidade imitativa confere ao gênero um teor de paródia por conceder a possibilidade de deslocamento de identidades que propõe discursivamente uma revisão do significado de gênero, que até então, era fixado pela cultura hegemônica preletora de identidades de gênero naturalizadas e essencializadas num sistema binário. Quanto à origem do objeto parodiado, nesse âmbito de parodia de gênero, o que Butler (2003, p. 197) afirma com sua colocação de ideias é que “a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem”.

Portanto, a paródia de gênero se faz da própria ideia de um original remetida de um Outro identitário estabelecido, por sua vez, numa relação de sentido hegemônico e de dominação. Então, o discurso parodiado das *drags* do gênero feminino, carregado de figurações hiperbólicas, implica uma quebra nesse regime de sentido implementado no gênero e na sexualidade por um sistema regido pela hegemonia masculina e heteronormativa que por sua releitura histórica de poder se institucionalizou nos discursos sociais, culturais e políticos como o dominante. E, uma vez sendo classificado no topo dessa hierarquia dominante, não reconhece as identidades dos Outros.

Para Louro (2004, pp. 20-21), as *drag queens* são capazes de rebelar uma revolução na discussão das fronteiras determinantes do gênero e da sexualidade por despertarem em seus interlocutores um certo desconforto por conta de sua imitação feminina exacerbada que ao mesmo tempo invoca curiosidade e encanto. Ao perpassar não só por um território de gênero em suas performances, as *drag* causam na mente dos receptores um turbilhão de pensamentos confundindo-os e quebrando o paradigma estagnado e unilateral do gênero, e

dessa forma, assumindo uma transitoriedade construtiva de identidades a partir de hibridizações inesperadas. A comparação muito acurada que Louro incita é equipar a *drag queen* a um viajante pós-moderno.

Com base na perspectiva conceitual de nômade<sup>84</sup> de Braidotti (2002), é que se torna possível a correspondência do nicho *drag* como sendo um dos representantes que se encaixa nessa categoria de itinerante. Isso acontece devido ao fato de Louro (2004, p. 21) apurar que as *drag queens* tem em suas identidades instalada uma subversidade do conjunto de normas que regem os regimes de gênero por exatamente transitarem entre eles, sendo representativamente femininos-masculinos. Configura-se assim, uma identidade não fixa, logo, propiciando a possibilidade de complexidade identitária, a qual é evidenciada e realçada no corpo, terreno geopolítico e histórico onde subjetivamente a identidade pode ser retratada.

Diante disso, uma *drag queen* é uma personagem pública que, conseqüentemente, só se instaura na esfera pública, portanto, seu corpo é deliberadamente fabricado com o intuito de intervir, esconder, agregar e expor. Apesar de sua imagem sempre estar ligada à beleza, à sedução e à vaidade, exagerando traços femininos ao hiperbolizar marcas corporais, posturas e vestimentas nomeadas como femininas; predominantemente, o corpo biológico que serve como painel artístico do feminino, é masculino. Por conseguinte, claramente se vê o trânsito entre os gêneros, caracterizando o nomadismo no terreno *drag* (Louro, 2004, p.85).

Dessa maneira, Louro (2004, pp. 85-86) tonifica que as *drag queens* não desejam ser tomadas e nem se quer confundidas por mulheres; na realidade, o principal propósito é que por meio da repetição exorbitante de códigos culturais que delimitam o gênero feminino, a fim de exagerá-los e exaltá-los, o universo *drag* subverte o feminino questionando a sua autenticidade quando se pensa em gênero e sexualidade. Em outras palavras, a figura *drag* é capaz de parodiar o gênero, o que na pós-modernidade, pode-se afirmar que é, paradoxalmente, a ambivalência da existência de identificação e de distanciamento do objeto original em relação à cópia, objeto parodiado.

Então, com a posição de um cenário mais propício para que a cena *drag* seja engendrada tanto no ambiente artístico como no ambiente sócio-político-cultural, outras figuras ganham notoriedade juntamente com as *drag queens*. Essa outra personagem também de cunho artístico com origens também na performatividade é denominado de *drag king*.

Quanto à literatura acadêmica da Teoria Queer sobre *drag kings*, não se percebe a presença de uma corrente de pensamento que discorde da capacidade de subversão da atividade. Sendo assim, em contraste com a produção científica que concerne às *drag*

---

<sup>84</sup> Braidotti (2002, p. 10) reforça que a “subjetividade nômade tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multidimensionadas”, que se recusa a ter transições, passagens e destinos pré-determinados e que desconstrói a suposta aquisição de uma identidade fixa numa terra natal.

*queens*, há uma saliência subversiva mais questionadora à produção de identidades sexuais e de gênero formadas pelo binarismo quando se observa as performances artísticas de *drag kings* (Halberstam, 1998; Maltz, 1998; Murray, 1994; Rupp, Shapiro & Taylor, 2010; Shapiro, 2006, 2007; Troka, LeBescoe & Noble, 2002; Volcano & Halberstam, 1999).

Conforme Halberstam (1998, p. 232), um *drag king* geralmente é uma mulher que veste trajes e acessórios reconhecíveis socialmente como masculinos a fim de incorporar uma personagem masculina para apresentações artísticas. Dessa forma, a autora também, diferencia postulando em oposição o lugar dos *drag kings* e das mulheres lésbicas, as quais detêm comportamentos acolhidos como masculinos, além também de pontuar o retrato mais generalista das possibilidades da apropriação da masculinidade por outros sujeitos femininos. Ressalta-se ainda que essa teatralidade destaca a maneira parodiada que a masculinidade é retratada nas suas performances, tal como acontece com a feminilidade embutida nos atos performáticos das *drag queens*. Apesar da visibilidade da cena urbana queer ter seu espaço cativo de discutibilidade pública cultural atualmente e do trabalho dos *drag kings* ser similar com o exercício performático das *drag queens*, o que se pode notar é que o cosmo dos *drag kings* ainda não atingiu um *mainstream*<sup>85</sup> cultural.

Ainda sobre o teor parodiado, é necessário apontar que existem diferenças nas maneiras pelas quais a feminilidade é incorporada na teatralidade das performances de *drag queens* e de como a masculinidade é aderida à teatralidade performática de *drag kings*. Essa rubrica é importante porque enquanto as *drag queens* precisam incitar uma hiper-feminilidade nos comportamentos, nos vestuários e nas performances, além da ironia e do humor, para que sejam fidedignas a uma representação tida como feminina e agradem o público, os *drag kings* tem mais liberdade para transitar na masculinidade.

É difícil transpor toda a euforia e exorbitância da representação da feminilidade no ambiente das *drag queens*, para a representação da masculinidade, logo por conta de sua manifestação não ser tão performática com uma redução da personalidade hiperbólica e do uso de adereços, os *drag kings* utilizam outras estratégias para provocar humor na sua audiência. Para tanto que há a proposição de uma distinção dos termos utilizados para nomear o humor provocado por *drag queens* e *drag kings*. Propõe-se essa diferenciação a fim de evitar colapsar as estruturas dos pares, para tal o termo *camping*<sup>86</sup> é utilizado em detrimento ao humor evocado pelas *drag queens* enquanto que *kinging*, pelos *drag kings*.

---

<sup>85</sup> Termo em inglês que intitula o pensamento corrente ou preferência da maioria dos indivíduos.

<sup>86</sup> "Para iniciar de maneira bem generalizada: *Camp* é um certo modo de esteticismo. É uma forma de enxergar o mundo como um fenômeno estético. Essa forma, a forma do *Camp*, não é em termos de beleza, mas em termos de artifício, de estilização" (Sontag, 1964, p. 2). Sendo assim, de maneira geral, uma atitude *camp* é sinônimo do agrupamento de elementos cujo senso de humor é peculiar. Além disso, é uma expressão norte-americana que classifica o humor como sendo um "humor gay". Texto original: "To start very generally: *Camp* is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of *Camp*, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization" (Sontag, 1964, p. 517).

Porém, é claro que é possível encontrar performances nas quais haja uma hiper-masculinidade representada. Essa dificuldade em retratar a masculinidade de maneira hiperbólica é oriunda do efeito do choque entre a masculinidade dominante e da masculinidade feminina, essa última representada pela categoria de lésbicas *butches*<sup>87</sup> que têm, cotidianamente, engendradas em si a masculinidade diferentemente dos *drag kings* (Halberstam, 1998, pp. 236-239).

Para então elucidar melhor como a masculinidade pode ser simbolizada pelos *drag kings*, Halberstam (1998, pp. 259-261) explicita três modos que pode haver essa operação nas performances artísticas. A primeira maneira compreende um eufemismo do traço masculino nas personagens, logo não há exacerbo da masculinidade durante todo o ato performático. O segundo método concerne na busca de uma hiper-masculinidade que brinca com a artificialidade e presunção do que é construído como masculino socialmente, assim como há na hiper-feminilidade em relação aos traços no espectro daquilo que é tido como feminino, além disso, ao mesmo delata e satiriza a dominância masculina. E a última fórmula congrega com a ideia de que a figura performática pode optar por representar uma imagem hiper-masculinizada ou espreitar uma feminilidade durante a performance, conjugando-se em camadas. Essa dose de feminilidade não causa confusão pois a audiência assimila que está diante de uma masculinidade de uma *butch*, logo o masculino é redesenhado numa versão de si próprio. Essa aparência de lésbica *butch* nos atos artísticos de *drag kings* consegue preencher uma rachadura naquilo que aborda a aceitação da identidade masculinizadas dessas mulheres que se entendem do gênero feminino, porém detêm uma orientação homossexual e que compõem também o universo queer.

Perante essa exposição, é possível aferir que as performances de *drag kings* impõem um confronto da masculinidade consigo própria. Nos atos performativos, há a caracterização da masculinidade tendo sua estrutura retratada no repertório de papéis teatrais que vislumbram suas possíveis existências: alguns *drag kings* procuram a exibição da masculinidade tida como tradicional, outros tendem a representá-la de maneira exacerbada e ainda há aqueles que acercam certa feminilidade a representação masculina codificando a identidade de lésbicas masculinas. Independentemente, da escolha de representação, a intenção da performance *drag king* e do próprio *kinging* é a exposição de toda a artificialidade da construção de gênero e de sexualidade consideradas pelo regime normativo que ainda, intrinsecamente, como um adendo, alega e ressalta uma falta de autenticidade nas identidades lésbicas *butches*.

No presente, com a alta visibilidade empreendida socialmente pelo universo LGBTI+ e com a associação do *drag* a esse ambiente, Horowitz (2013, pp. 306-310) assume a

---

<sup>87</sup> “*Butch* e *femme* designam os papéis masculino e feminino eventualmente assumidos nos relacionamentos lésbicos” (Butler, 2003, p. 56).

existência de um teor conectivo entre o político e o performativo quando se discute o fazer *drag*. É relevante que tanto assistir como fazer *drag* são recursos com mais apreço à negociação, à reivindicação e à articulação das identidades queer numa sociedade dominada pelo tradicionalismo e convencionalismo. Por isso que a autora fortalece o uso metafórico da performance como estratégia de protesto socio-cultural-político.

Nessa perspectiva, a performance *drag* não se detém a ser uma mera metáfora performática artística, ela passa a atuar de uma maneira mais incisiva fora dos palcos. Rompendo essa fronteira para a vida cotidiana dos sujeitos, a arte *drag*, então, busca, politicamente, abrir “novas possibilidades radicais para uma compreensão das identidades e comunidades sexuais e de gênero como objetos culturais legíveis, reconhecíveis e analisáveis, ao mesmo tempo em que anula os discursos totalizantes de autenticidade, estabilidade e estase”<sup>88</sup> (Horowitz, 2013, p. 314).

Nesse entendimento, Horowitz (2013, p. 306) esquematiza um paralelo entre *drag queens* e *drag kings*. O primeiro ponto traçado é generalizar que as *drag queens* são homens biológicos que se comportam performaticamente como mulheres enquanto os *drag kings*, de modo geral, são mulheres biológicas que incorporam homens. Além disso, a investigadora ressalta que atualmente há a presença nos dois cosmos performáticos, de artistas que não do gênero queer, ou seja, aqueles que são se identificam nem pelo feminino e nem pelo masculino e ainda há performances de transgêneros.

Num segundo plano do paralelismo, Horowitz (2013, p. 306) enfatiza que no universo *drag*, estereótipos, tais como os da masculinidade, feminidade, heterossexualidade e heteronormatividade, são criticados por um processo de desidentificação<sup>89</sup> o qual, por sua vez, é baseado na apropriação política e estética daqueles que são excluídos das produções culturais. Logo, essa apropriação cultural proporciona no âmbito social uma ressignificação dos estereótipos. Agora, aquilo que era objeto de julgamento e que causava a exclusão, passa a ser um traço característico estético e político, desse modo as identidades queer reiteram um momento de mais anuência na sociedade em que interrogam mais as problemáticas retóricas da ambiguidade atribuída à palavra *queer*.

Por isso que Horowitz (2003, p. 322) frisa o termo “*queerness*”, utilizado como inspiração para nomear essa seção desse trabalho, que aborda não só a produção das *drag queens* e dos *drag kings*, mas como tudo aquilo que foge á regra que governa a dicotomia tradicional de gênero e de sexo, responsável por gerar a parcela excludente.

---

<sup>88</sup> Texto original: “[...] radical new possibilities for an understanding of gender and sexual identities and communities as legible, recognizable, and analyzable cultural objects, while simultaneously nullifying totalizing discourses of authenticity, stability, and stasis” (Horowitz, 2013, p. 314).

<sup>89</sup> Para mais detalhes, ver: Muñoz (1999).

Com base na nomenclatura do que é queer, palavra que faz alusão a algo esquisito, estranho é que emerge o conceito “*queerness*” que é definido como “[...] uma aglomeração dos desvios relacionados ao gênero e à sexualidade e uma taxonomia de seus interesses internos [...]”<sup>90</sup> que busca desbotar as diferenças propondo uma inclusão daqueles elementos excluídos por não se inserirem nas categorias normativas de gênero e de sexo, mas também, da mesma maneira, realçar as diferenças a fim de destacar a diversidade em relação às formas de corpo e às escolhas de vida (Horowitz, 2003, p. 322).

Depois de toda essa discussão, de maneira sucinta, o que é permitido aferir é que ser *drag* está intimamente ligado à expressão artística, logo a concepção de formação dessa arte depende de muitos fatores, alguns deles são sexuais, outros políticos e há ainda os sociais. Todos responsáveis pela construção do conceito da arte *drag*. Os esforços até aqui compreendem em revelar que o ambiente *drag* contrapõe-se a ter a sua identidade como uma subjetividade fixa. É proposto que o conceito de identidade de gênero, de uma maneira mais ampla seja mais flexível e é com o jogo ambíguo presente nas atividades performáticas tanto de *drag queens* como de *drag kings* que se nota uma vertente da subversidade dos padrões reguladores do gênero e da sexualidade.

Uma vez, montados de *drag*, os indivíduos propõem uma difusão corpórea de atributos físicos e psicológicos de ambos os gêneros, simultaneamente; ainda mais por ser uma expressão artística, seu teor desbravador e questionador é mais destacado quando a rigidez da performatividade de gênero de determinada performance coloca em conflito o conceito de identidade de gênero imposto pelas leis reguladoras. Portanto, o universo *drag* é capaz de unir em si, muitas vezes, o Eu, legitimado e reconhecido pelo sujeito, e o Outro, parcela excluída pela legitimação do sujeito, para que social, cultural e politicamente haja a representatividade da subversidade das bases dos modelos difundidos profundamente nas construções da sociedade hierarquizada pela masculinidade, heterossexualidade e heteronormatividade.

Usando então, propriamente, da base opressiva da regulamentação do gênero, é que se potencializa a subversividade e a busca de reconhecimento sócio-cultural-político do universo *drag*. Afinal, se ocultassem as normas de gêneros, estariam ignorando o fato de sua existência e providenciando um vácuo significativo ou invés de proporcionar, por meio delas mesmas, a intensa busca do entendimento do mecanismo desse sistema normativo.

Superando a dicotomia tradicional feminino/masculino, descrevendo-se pela ambiguidade possibilitada pela teatralidade, a partir de hipérboles ou até de eufemismos discursivos, o mundo *drag* reproduz a proliferação de identidades que desfazem as dicotomias conotativas de gênero e de sexo por meio de identidades flutuantes que não cristalizam nada

---

<sup>90</sup> Texto original: “[...] is at once a catch all for gender and sexual deviance and a taxonomy of internal interests [...]” (Horowitz, 2003, p. 322).

e nada a elas se tornam fixos. Consequentemente, compreender que a produção da identidade de gênero e de sexo é construída culturalmente permite estabelecer uma relação de mudança e de permanência instauradas, respectivamente, na identidade e na cultura, que fazem entender, por sua vez que nos atos performativos, *drag queens* e *drag kings*, na verdade, não produzem identidades de gênero e sexuais, só as refletem.

Diante da história e do desenvolvimento científico da abordagem queer sobre conceitos como gênero, sexualidade e corpo, além do intuito de prescrever o mecanismo do regime regulatório que engloba essas concepções, há a propsta de um futuro mais igualitário tanto em fatores sociais, como também culturais e políticos, que só se torna viável quando os sujeitos se enxergam mutuamente como sujeitos de identidade diferentes, que não necessariamente sejam encaixadas numa dicotomia e numa hierarquia de poder. Perante essa promessa de um mundo melhor, pode-se afirmar que a série *SuperDrag*s cumpre esse papel promissor de trazer visibilidade e discussão pública da pauta sobre identidade de gênero, da sexualidade e da materialização de ambas no corpo sendo um produto cultural que permeia os traços de gênero e de sexo em seu enredo de maneira bem intrínseca e que imageticamente trabalha a representação do corpo em busca da reivindicação e do reconhecimento daquelas identidades condicionadas à exclusão por não serem/estarem alinhadas às leis normativas.

Por isso, então, é preciso ainda mais validar a produção e a reificação de gêneros, que por alguns podem até serem entendidos como "anormais", esquisitos e estranhos, mas, ao mesmo tempo que reiteram-se com sua "anormalidade", esquisitice e estranheza, buscam entender o caráter elitista que predomina no sistema do gênero e também na sexualidade. Em suma, a identidade queer, seja de gênero ou de sexo, deve ser reconhecida como um fenômeno dialético de alta mutabilidade e performatividade que ascende, social, cultural e politicamente, no sujeito o seu nível de subjetividade exposta.



## 4 Metodologia e Análise

- “- What's that sound?  
- It's the wind, it's speaking to us.  
- What's it saying?  
- I don't know, I don't speak wind.”<sup>91</sup>  
(Shah, Wedge & Saldanha, 2009).

### 4.1 Procedimentos metodológicos

Para realizar a análise, optou-se como base teórico-metodológica a Análise de Discurso (AD) de linha francesa, considerando que o *corpus* de pesquisa será composto por enunciados, discursivamente, materializados na narrativa da série *SuperDrags*, portanto, levando em conta a historicidade desses discursos, o sujeito e a ideologia neles substancializados. Vale lembrar que a AD não dispõe de uma metodologia analítica fixa, sendo que, na verdade, ela propõe a elaboração de um dispositivo teórico-analítico, ou seja, permite que o analista do discurso configure uma série de conceitos os quais, por sua vez, ratificam a materialidade linguística-discursiva a partir de aspectos histórico-ideológicos que servem então de base para uma análise.

Diante dessa premissa do nosso aparato metodológico, a nossa investigação reincide sobre as construções ideológicas presentes na linguagem que formam o discurso a fim de compreender melhor como os enunciados referentes a comunidade LGBTI+, no objeto de estudo, se relacionam com eles mesmos, com o universo erótico, com a esfera religiosa e com elementos intertextuais ali presentes. Observando os cinco episódios da série, foi possível apreender o *corpus* de pesquisa, distinguindo-o em experimental e de arquivo, além de possibilitar, então, a adoção dos conceitos que usufruiremos da AD para encadear o processo analítico. Antes de apresentar conceitos-chave para a elaboração de nosso dispositivo, é apropriado que haja uma apresentação do empreendimento intelectual compreendido como Análise do Discurso.

Mais especificamente, o nascimento da Análise do Discurso aconteceu na França na década de 1960 e foi engrenado pela intersecção teórica de três grandes disciplinas: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Correntes teóricas que até então já tinham provocado grandes rupturas no modo de pensar herdado do século XIX (Orlandi, 2009, p. 19).

Diante da ruptura progressista do modo de se conceber a linguagem, uma corrente de estudos começa a indagar sobre as limitações impostas ao funcionamento da produção de sentido na comunicação com a sua estruturação esquematizada por emissor, receptor, código, referente e mensagem. Aliado a isso, outra mudança intelectual foi no âmbito da

---

<sup>91</sup> Tradução do autor: “- Que barulho foi esse? - É o vento falando com a gente. - E o que ele tá dizendo? - Não sei, não falo ventanês” (Shah, Wedge & Saldanha, 2009).

leitura: de um mero processo de codificação, ela passou a ser um processo de construção no qual estão em jogo o sujeito, a ideologia, o social, a história e a semântica (Orlandi, 2009, pp. 20-21).

Portanto, a AD emerge com a intenção de compreender a produção de sentido a partir de um objeto simbólico adornado de significância para e por sujeitos, fazendo-se valer da interpretação do simbolismo contido no objeto com o suporte de seu caráter histórico-ideológico e pela materialidade individual na proposta de significação do determinado objeto. Com essa proposição de leitura discursiva, pode-se afirmar que a Análise do Discurso exerce uma função de busca pela transparência do sentido nos acontecimentos linguísticos, afinal, interpreta que as palavras não têm significados sozinhas, seus sentidos são produzidos ideologicamente num processo histórico de evolução da língua e são assim materializados nos discursos.

Diante dessa compreensão discursiva e diante de seu objeto de estudo que é propriamente o discurso, a Análise do Discurso não proclama buscar uma veracidade absoluta, na realidade, aflora-se como uma resistência em acatar o sentido somente pela superfície linguística, pretendendo, observar o discurso com uma vontade de verdade científica corroborada pela relação construída entre o histórico, o ideológico e o sujeito. Para tanto, apesar de ter suas bases epistemológicas na Linguística, na Teoria Marxista e na Psicanálise, é válido ressaltar que a Análise do Discurso

interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo como, considerando a historicidade, trabalha com a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (Orlandi, 2009, p. 20).

Isto posto, Pêcheux (2006, p. 49), considerado o fundador da Análise do Discurso, ainda enfatiza três pontos importantes para que esse empreendimento intelectual cujo objeto de estudo é o discurso garantisse sua consistência e permanesse na flora científica.

O primeiro apontamento feito por Pêcheux (2006, pp. 51-52) é referente à dificuldade em determinar as fronteiras de dois espaços no discurso: um deles é preenchido pelas manipulações de significações reguladas e normatizadas pelas regras gramaticais, já o outro é integrado pelas transformações de sentido que fogem àquelas normas gramaticais. Consequentemente, na tentativa de dismantelar esse paradoxo, Pêcheux (2006, p. 50) aconselha que se deve dar primazia aos gestos de descrição responsáveis por indicar a inserção da ideologia no discurso que consequentemente designam o sentido.

No segundo tópico, Pêcheux (2006, p. 53) incita que toda e qualquer tipo de descrição está continuamente exposta ao equívoco oriundo da língua, pois afinal, se constitui “como uma série de pontos a deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação”. Por conseguinte, é nesse aspecto que se pode aferir a existência do *outro*, tanto no âmbito histórico como no

social, que promove, por sua vez, sua ligação com a língua abrindo então possibilidades de interpretação, além de uma organização de filiações históricas na memória como, também, uma relação social de redes de significantes (Pêcheux, 2006, p. 54). Diante disso, todo enunciado discursivo sempre pode se tornar outro a nível social num detrimento histórico.

Enquanto isso, quanto ao terceiro e último quesito, Pêcheux (2006, p. 56) enfatiza a capacidade de desestruturalização/reestruturalização da rede de significados e do trajeto histórico engendrados no discurso que são concebidos pela memória reconhecendo o potencial discursivo em alvoroçar as conexões sócio-históricas provocando concomitantemente identificação e deslocamento de sentido do discurso. Ademais, afirma-se que essa competência do discurso talvez seja a razão pela qual exista algo tal como sociedades e história, “e não apenas uma justaposição caótica - ou uma integração orgânica perfeita - de animais humanos em interação” (Pêcheux, 2006, p. 57).

De acordo com esses pontos importantes de Pêcheux, afere-se que todo processo discursivo é estruturado no/pelos conflitos encadeados pelas disputas de sentido dos diferentes discursos, e a Análise do Discurso tenta entender a exterioridade da linguagem considerando que o homem na formação de sua história atribui poder ao discurso. Nesse momento, retoma-se que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1979, p. 10).

Portanto, ao entendermos o discurso no seu caráter de acontecimento, apontado também por Orlandi (2007a, p. 19), atingimos o cerne de sua produção, observamos sua circulação e compreendemos a sua recepção, e conseqüentemente, o saber científico explicitado de como o poder opera pelo discurso. Por isso, então, que a Análise do Discurso surge como uma “proposta intelectual interdisciplinar revolucionária” por incrementar o dito, no entendimento da língua como discurso devido ao fato de ele ser um acontecimento embutido de condições subjetivas, históricas, econômicas e políticas para ser concebido.

Primeiramente, para a elaboração do nosso dispositivo teórico-analítico, é importante entender a materialidade, propriamente, na Análise do Discurso. Dessa maneira, retomando a ideia desenvolvida por Pêcheux e Fuchs (1997, p. 82) de que o discurso é mais do que uma mera transmissão de informação como se observava no sistema saussuriano de comunicação assume-se, na verdade, que o discurso é um efeito de sentidos entre sujeitos. Logo, o emissor e o receptor do modelo estruturalista de comunicação de Jakobson<sup>92</sup> tornam-se sujeitos simbólicos que se envolvem nas circunstancialidades da enunciação, a nível sócio-histórico e ideológico, fazendo o discurso ser múltiplo, além de afetado pelo funcionamento da linguagem.

---

<sup>92</sup> Para mais detalhes, ver: Nöth (1999) e Holensteins (1978).

Aliada a essa compreensão, Orlandi (2007a, p. 12) defende que o discurso é capaz de mediar as relações desses sujeitos interlocutores, ou seja, as relações sociais, no que concerne o pensamento, a linguagem e o mundo atribuindo-lhes sentidos. Essa atribuição de sentido é concebida de acordo com a interpretação que é dada ao discurso, logo, no âmbito da linguagem, há muitas possibilidades de apreender o sentido, e a cada nova maneira, há uma nova forma de materialidade discursiva. E, ainda segundo Orlandi (2009, p. 17), a materialidade da ideologia é o discurso, o qual, por sua vez se materializa pela língua e com base nos pensamentos pecheutianos, pode-se ainda afirmar que não há discurso sem sujeito e não existe sujeito sem ideologia. Logo, pela materialidade discursiva, tanto os sujeitos como os sentidos são constituídos graças à historicidade e à ideologia engendradas no discurso, ou seja, na língua, sendo decodificadas pela interpretação.

Uma vez, então, que Pêcheux (1997, pp. 148-149) afirma que não há discurso sem sujeito, estamos diante de outro conceito importante para a nossa análise: o sujeito. Conforme a explicitação de Orlandi (2009, pp. 48-49), para a Análise do Discurso, o sujeito ocupa uma posição discursiva tendo sido, então, permeado pela história e pela linguagem, logo assume um caráter de intercambialidade, uma vez que, sua relação com os diferentes efeitos simbólicos da língua e da história podem lhe aferir uma diversidade de sentidos, e consequentemente, diante essa apreensão de significado, é possível reconhecer identidades a partir do discurso. Nessa logicidade, Orlandi (2009, p. 50) reforça o processo de assujeitamento no qual a liberdade do sujeito é proclamada, porém ao mesmo tempo, a submissão do sujeito à língua é exigida pois ao utilizar o discurso como uma ferramenta para materializar seus pensamento e ser um reflexo de determinada realidade, o sujeito assume sua posição discursiva no parâmetro da história interpelando-se pela ideologia.

Mais uma vez retomando a afirmação pecheutiana anterior de que não há sujeito sem ideologia e que é por meio desse encadeamento que a língua faz sentido, pode-se concluir que tanto o sujeito como o sentido são pautados por uma ideologia que se faz valer pela interpretação do sentido realizada pelo sujeito. A ideologia é a direção interpretativa que leva o sujeito a apreender determinado sentido a respeito do simbólico no domínio da linguagem. A ideologia vai levar o sujeito a uma interpretação e não a outra, concebendo-o como um ser ideológico. Orlandi (2007a, p. 31) recapitula que a ideologia exerce uma função primordial na relação entre linguagem e mundo, servindo de refração do efeito abstrato, responsável pelo imaginário e do efeito material que é o histórico.

É na sequência de materialização língua-discurso-ideologia, que se confere a fundação da discursividade, que é, nada mais do que a inserção material dos efeitos linguísticos sobre a história por intermédio do processo de interpelação ideológico no indivíduo, tornando-o um sujeito. Esse que se manifestará na posição de um ator social. Ao passo que existe a inauguração da discursividade, a ideologia também provoca o apagamento

da inscrição da língua na história, a fim de proporcionar ao sujeito a sensação ele ser a origem do que se diz e providenciando a ilusão de transparência da linguagem. Contudo, essa transparência não existe já que a formulação da linguagem, da história e da ideologia acontece numa simbiose (Orlandi, 2009, p. 48).

Segundo essa ótica, o sujeito pode reproduzir discursos sem conhecer a ideologia ali interpelada pelo processo de significação histórico do sentido atribuído nas situações, para tanto, é nesse processo que se apresenta o esquecimento e Pêcheux (1997, pp. 173-176) o difere em dois tipos que atingem os sujeitos, o esquecimento de número um e o de número dois. O primeiro deles corresponde ao esquecimento ideológico, pertencente ao inconsciente, que retoma exatamente a ilusão que o sujeito tem em estar no ponto inicial absoluto da linguagem, sendo que, na realidade, ele só recupera aquilo que já foi dito. Logo, o sujeito adere a uma roupagem de sentidos empreendidos em como ele está inscrito na história e na língua, ou seja, recorda-se como a ideologia o afeta. Já o segundo esquecimento consiste no esquecimento enunciativo, que é semiconsciente, visto que nele o sujeito tem certa liberdade de “selecionar” os enunciados que deseja, conferindo-lhe uma ilusão referencial e propondo uma retomada da conexão pensamento, linguagem e mundo.

Nesse espectro, o esquecimento, segundo Orlandi (2009, pp. 35-36) funciona como sendo parte estruturalizante dos sentidos e dos sujeitos. As ilusões proporcionadas pelo esquecimento são necessárias para que a linguagem seja efetiva para e nos sujeitos em relação à capacidade de (re)produzir sentidos com o simbólico materializado na língua e na história. Dessa maneira, a sintaxe, ou seja, a relação lógica e múltipla da organização das palavras a fim de promover um significado completo e compreensível, exerce uma função significante, logo, o modo de dizer não é indiferente aos sentidos derivados das possíveis interpretações, conseqüentemente, os esquecimentos estão conectados ao imaginário e à formação imaginária dos sujeitos.

Outros conceitos importantes para a elaboração de nosso dispositivo teórico-analítico é o de formação discursiva e, de modo conseqüente, o de formação ideológica. O segundo está intrínseco no primeiro, portanto para se compreender melhor a formação discursiva, retoma-se que nem o sentido, nem o sujeito têm significado por si mesmos, sozinhos. Afinal, ambos requerem que posições ideológicas sejam combinadas de maneira a compor com seus elementos formações ideológicas diferentes. Durante a sucessão de acontecimentos sócio-históricos, as formações ideológicas se materializam tanto no sujeito como no sentido corroborando a ideia de que o sujeito é dotado de ideologia assim como o sentido, já que segundo Pêcheux (1997, pp. 153-154), a constituição do sujeito abarca o sentido como um de seus elementos construtivos.

Agora, a noção de formação discursiva, além de ser importante para nossa análise, é bem relevante para a o empreendimento intelectual da Análise do Discurso. Com base na

definição orientada por Foucault (2008, pp. 130-131) de formação discursiva, compreende-se que ela é um sistema de performances verbais, ou seja, enunciados, cujas regularidades são estabelecidas pela ordem, correlação, posição, funcionamento, transformação, conceitos e temáticas de seus objetos.

Portanto, diante do regime enunciativo que prevê certas particularidades para seus elementos, Foucault (2008, p. 132) correlaciona que um enunciado compete a uma formação discursiva, tal como uma frase, a um texto; e ao passo que a língua rege as regularidades de uma frase, as leis dos enunciados são gerenciadas pela própria formação discursiva. É importante ressaltar que os enunciados, tais como as palavras, são intercambiáveis de acordo com os acontecimentos marcados na história, logo, existem sobre uma condição de coexistência para com as formações discursivas que é referente à condição enunciativa. Ainda outra ponderação foucaultiana a partir dessas observações é a definição de discurso que é tratado como

[...] um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência (Foucault, 2008, pp. 132-133).

Ao extrair o que de materialista e “revolucionária” tinha a noção de Foucault sobre formação discursiva<sup>93</sup> e ao inseri-la na Análise do Discurso readaptando tal conceito ao conteúdo ideológico e de luta de classes, Pêcheux (1988, p. 160), define que a formação discursiva é “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”. Ainda é válido lembrar que numa visão pecheutiana, o discurso, compreendido como um efeito de sentido entre interlocutores, corresponde a um lugar que projeta em si um caráter instrumentalista da prática política que confronta o simbólico da língua, história, sujeito reformulando-os a partir da demanda das relações sociais (Henry, 1997, p. 24).

Essa proposição pecheutiana de formação discursiva exerce a função de filtro para com aquilo que o sujeito diz ou não em determinada situação. Logo, pode-se aferir que as formulações discursivas são os resultados em termos de enunciados discursivos do processo de interpelação da ideologia nos indivíduos que os transforma em sujeitos, que carregam consigo os sentidos, e que num procedimento inconsciente, agora esses sujeitos ideológicos pensam que são os “donos” de suas próprias vontades, de seus próprios dizeres graças aos processos de esquecimentos, e por fim, nessa cadeia sequencial, o discurso enquadra-se numa determinada formulação discursiva conforme o sentido daquilo que detém seu dizer.

---

<sup>93</sup> Para mais detalhes, ver: Pêcheux (1990).

Em outras palavras, a constituição do sujeito é dependente de dois processos: o esquecimento e a identificação com uma formação discursiva. O sujeito já constituído continua a ser atravessado por outros enunciados, e conseqüentemente, por outras formações discursivas, entretanto esses outros dizeres não estão/foram ativos para/pelo os sujeitos. Sendo assim, uma formação discursiva não é una; é, na realidade, heterogênea tendo em vista que é dada ou constituída por diferentes discursos no âmbito do uso da linguagem pelos sujeitos, para tanto a formação discursiva depende das formações ideológicas atribuídas às palavras no jogo do processo sócio-histórico da linguagem para que lhes proponham seu sentido ali determinado.

Nesta perspectiva, Pêcheux (1997, pp. 145-146) denomina que a materialidade do sentido na língua depende da formação ideológica e da formação discursiva sob as quais ele está inserido. Por conseguinte, o sentido depende constitutivamente do todo complexo das formações ideológicas que detém permeado em seus elementos relações de contradição-desigualdade-subordinação. Por meio da explicação das duas teses oriundas dessa relação de dependência, Pêcheux (1997, pp. 160-163) consegue exprimir outro conceito trivial para a constituição do escopo teórico da AD e de nossa análise: o interdiscurso.

A primeira tese articulada se refere ao sentido afirmando que não existe literalidade em sua concepção dado que há um esquema de substituição plausível de vir à tona graças a sinonímia ou paráfrase desde que as relações significativas se mantenham nas mesmas formações discursivas. Já a segunda tese compreende que “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas, intrincado no complexo de formações ideológicas [...]” (Pêcheux, 1997, p. 162). Segundo o autor, o interdiscurso é exatamente o “todo complexo com dominante” das formações discursivas, que é por sua vez, submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação existente no complexo das formações ideológicas. Em outras palavras, o discurso do sujeito é marcado pelas formações ideológicas e discursivas por traços que o identifica e o determina; e basicamente, esses traços, (re)incorporados pelo sujeito, têm origem no interdiscurso, ou seja, naquilo que fala sempre antes, em outro lugar e independentemente.

Segundo Orlandi (2009, p. 31), a memória quando é relacionada ao discurso aciona e faz valer condições sócio-históricas que os sentidos dos enunciados carregam, logo, é tratada como o interdiscurso. Diante dessa afirmação, a memória adquire um caráter discursivo que permite que todo dizer, o qual retorna a forma de pré-construído e está presente na base do dizível, afete os sujeitos no modo pelo qual retratam linguisticamente determinada situação.

Nesse nexo, a memória deve ser percebida como uma memória social e não restrita a individualidade, pois sendo de viés social, opera na formação discursiva numa relação de proximidade com as proposições ideológicas sócio-históricas contidas ali determinando o que

pode ser dito com base numa compreensão cujo conhecimento é anterior ao daquela situação ali determinada. Ademais, é válido ressaltar que a memória discursiva sofre ação dos esquecimentos reintegrados anteriormente porque afinal “ao falarmos nos filiamos a rede de sentidos, mas não aprendemos como fazê-lo, ficando ao sabor da ideologia e do inconsciente”, para tanto que enquanto sujeitos ideológicos precisamos ter a ilusão de que nossos discursos são nossas propriedades privadas (Orlandi, 2009, p. 34).

Ainda segundo Orlandi (2009, pp. 32-33) o jogo de sentido dos enunciados discursivos é afetado por duas diretrizes. A primeira é a memória enquanto memória discursiva, ou seja, uma memória de teor sócio-linguístico onde o sentido já tem sua constituição e a segunda é a atualidade, ou seja, a própria situação ou acontecimento onde o sentido recebe uma reformulação. É a partir disso que se deduz a relação entre do interdiscurso com o intradiscurso, o qual, por seu lado, concerne aquilo que se está dizendo no presente, na determinada situação.

Diante de tal circunstância, o intradiscurso é outro termo importante para a constituição do nosso aparelho de análise por conta de ele integrar as condições de produção do discurso proposta por Orlandi (2009, p. 29) sendo uma consequência equiparada à situação discursiva, que em companhia do sujeito discursivo e da memória discursiva compõem a tríade da condição de produção do discurso. A última ponderação teórica utilizada para estruturar o dispositivo teórico analítico de nossa análise tem origem na proposição da relevância que a Análise do Discurso deposita no dito e no não-dito.

Ainda segundo Orlandi (2009, p. 82), o não-dito - implícito - é objeto de estudo também da Análise do Discurso uma vez que procura translucidar o sentido com o aporte sócio-histórico. Mas não é simplesmente o não-dito em detrimento daquilo que realmente não é dito, na verdade, esse não-dito está presente no dito e abrange um pressuposto e um subentendido; o primeiro oferecido graças à instância linguística, já o segundo concedido conforme o contexto da enunciação. Sendo assim, o não-dito, visto como uma penumbra implícita, é sempre subordinado ao que está dito, corroborando essa iminência desse não-dito; nas muitas noções desdobradas nos parágrafos anteriores como as de interdiscurso, ideologia e formação discursiva, pode-se observar o caráter subsidiário que o não-dito contém em relação ao dito.

Com essa reflexão, uma última ponderação é proposta por Orlandi (2007b) em sua ideia de como o não-dito pode atuar na Análise do Discurso, segundo a autora, trata-se do silêncio. Difere-se o silêncio fundador e a política do silenciamento, a qual pode ser dividida em dois segmentos: um é o constitutivo e o outro é o local. O silêncio fundador compreende a lacuna onde a significação respira, é uma remissão que faz com que haja a apreensão de um sentido e não de outro. Já, o silêncio constitutivo respalda-se no apagamento de palavras, pois, num pensamento lógico, quando se diz uma coisa, não se diz outra; e o silêncio local



fundamenta-se na censura de palavras de acordo com o espaço onde elas estão circulando, ou seja, palavras proibidas de serem ditas em determinadas circunstâncias.

Depois da explanação desses conceitos importantes que constituem o nosso aparo teórico-analítico, a próxima secção corresponde à componente analítica de nosso estudo sobre a qual debruçaremos esforços em compreender melhor como os enunciados discursivos se materializam em nosso *corpus*.

## **4.2 Análise Discursiva**

Para o nosso estudo, é importante ressaltar que os enunciados da série *SuperDrags* estão materializados discursivamente por ideologias engendradas em/por sujeitos discursivos que representam identidades, pensamentos e visões de mundo que estão em trânsito na sociedade. Com a análise que nos propomos fazer aqui, o objetivo é descortinar o que está intrínseco no discurso ao explicitar suas condições de produção (intradiscurso, interdiscurso e sujeito) que proporcionam sua materialidade, especificamente, compreendendo as relações sócio-históricas e ideológicas que permeiam o discurso LGBTI+, o discurso religioso, o discurso erótico, além dos componentes de intertextualidade que aparecem durante a narrativa da série, para tanto, a análise será segmentada por essas relações.

### **4.2.1 O discurso LGBTI+ em *SuperDrags***

O discurso LGBTI+ está presente na narrativa de *SuperDrags* e nessa secção, dedicaremos energia para analisar a relação que ele mantém com a série e como uma primeira particularidade nesses enunciados discursivos pode-se ressaltar a utilização dos termos “*bicha*”, “*viado*” e suas variações na narrativa que podem assumir dois sentidos. O primeiro deles tem sua origem em quando os termos eram utilizados para rotular, de maneira mais específica, a parcela composta por homens homossexuais da comunidade LGBTI+ procurando inferiorizá-los por não terem atitudes consideradas tão “masculinas”. Essa concepção um tanto quanto conservadora sobrevive vivificada com o passar do tempo, e na série, os termos também são inseridos em discursos que tendem a caluniar os gays de maneira a rebaixá-los por não terem uma postura tida como masculina. Geralmente, na narrativa da série, esses discursos são proferidos por personagens cujas representações apontam para princípios identitários compostos por formações ideológicas reguladas: ou pela simples não aceitação das identidades LGBTI+ que reverberam repulsa contra elas; ou pelo discurso religioso conservador que impõe certa intolerância para com a coletividade LGBTI+. (ver Figuras 01, 02 e 03 em Anexo I).

Na mesma lógica, é importante ressaltar que a narrativa da série indica a possibilidade de até mesmo os gays, as lésbicas, os bissexuais e afins reverberarem os termos “*bicha*”,

“viado” e suas variantes com o intuito de repulsa por, supostamente, compactuarem com a visão tradicionalista e dualista de gênero que perpetua na sociedade dizendo que um homem precisa ter comportamentos considerados masculinos e, conseqüentemente, uma mulher, ter uma postura feminina. E, no caso, denomina-se que aqueles homens gays que fogem à regulação de gênero estão de certa forma “dando pinta”, ou seja, tornam visível que são homossexuais pelo simples fato de terem atitudes não convencionais masculinas (ver Figuras 04 e 05 em Anexo I).

Percebe-se outro sentido da utilização dos termos “bicha”, “viado” e suas variações em *SuperDrags* quando os sujeitos da comunidade LGBTI+ utilizam os vocábulos. Ou seja, quando as próprias lésbicas, gays, bissexuais e afins, numa perspectiva sócio-histórica, operacionalizam o esquecimento ideológico e ressignificam o sentido dos termos em questão. A alteração provocada pelos membros da comunidade LGBTI+ dissocia o sentido calunioso e maldizente que os termos detinham em somente rotular, especificamente, os gays, por um viés deteriorante pelo fato de sua identidade sexual não ser condizente com a da maioria. Agora, os termos “bicha”, “viado” e suas gradações, quando repercutidos por sujeitos discursivos inseridos na formação discursiva LGBTI+, assumem, por meio do efeito que a ironia proporciona, um sentido de resistência e de empoderamento que outrora não era possível por conta do caráter de difamação que as palavras detinham. Para tanto, que na série, há personagens cujos discursos fazem valer dessa ressignificação das palavras “bicha”, “viado” e suas variantes já que por conta de as personagens serem sujeitos discursivos que têm o esquecimento ideológico neles empregados são capazes de conferir um sentido a uma formação discursiva diferente daquela onde os termos se encontravam anteriormente. Especificamente, isso acontece quando há a aparição dos termos “bicha”, “viado” e suas variações como vocativos em conversas entre os membros da comunidade LGBTI+, além de a utilização dessas palavras como referência entre os próprios integrantes da coletividade (ver Figuras 06, 07, 08 e 09 em Anexo I).

Diante desse exemplo, pode-se recuperar a ideia da interdiscursividade por conta dos vocábulos “bicha”, “viado” e suas variações terem já um sentido sócio-histórico construído, antes da própria narrativa da série, o qual por sua vez sofre ação dos esquecimentos, e conseqüentemente, uma ressignificação que propõe um outro sentido diferente do anterior aos termos que também difere de acordo com o sujeito discursivo que o utiliza. Além disso, ainda é possível pontuar que dependendo do sujeito discursivo, nota-se a questão do dito e do não-dito - implícito - como escolhas discursivas por determinadas personagens para aferir determinado sentido às palavras.

Ademais, outros termos utilizados pelos membros da comunidade LGBTI+ para se referenciar entre si estão presentes nas falas de algumas personagens da série. “Manas”, “amore”, “poc”, “migas” e “monas” são algumas palavras que servem de exemplo e são

capazes de indicar que o discurso LGBTI+ busca a subversividade das normas de gênero uma vez que esses termos estão algumas vezes em discursos de personagens que são distintas como homens, mas que acabam por se tratarem pelo feminino constantemente. Então, além de subverter as convencionalidades de masculino e feminino no âmbito do gênero e do sexo, tanto por conta da construção identitária das protagonistas que são *drag queens* como na construção de personagens recorrentes que também abarcam o ambiente LGBTI+, é válido solidificar que os discursos de todas essas personagens representantes da comunidade LGBTI+ embutidos em vários momentos na narrativa buscam promover uma ideologia de resistência e de empoderamento da coletividade (ver Figuras 10, 11, 12, 13 e 14 em Anexo I).

Seguindo a ideologia de resistência e de empoderamento, é notável que em *SuperDrags*, há um desejo de suprimir as polaridades existentes na comunidade LGBTI+ tendo em vista que essa já é considerada um grupo social minoritário, sendo assim, não precisa ser mais estratificada. As polaridades são oriundas do fato da sistematização dos indivíduos em grupo ser pautada por características que os aproximam, deixando às vezes, de lado da categorização, as características que os divergem. O discurso LGBTI+, em *SuperDrags*, tende a superar essas polarizações da própria comunidade de maneira que seus nichos estejam submetidos a uma sinergia de todos os seus membros em busca de um tratamento mais igualitário e com mais respeito por parte de toda a sociedade. Na narrativa da série, um exemplo de polaridade na comunidade LGBTI+ pode ser percebida pela abordagem que gays mais efeminados são referenciados pela personagem, *Drº Caio Durão*, que também é gay porém tem uma figura masculinizada correspondente àquela defendida pela regulação de gênero. Sendo assim, como o discurso LGBTI+ busca exatamente a subversão das normas de gênero e de sexo e também desse tipo de polaridade na própria comunidade, ainda na narrativa, a personagem *Lemon Chifon* preconiza um discurso que instaura um posicionamento de resistência a uma postura preconceituosa por parte das próprias pessoas LGBTI+ e de empoderamento frente à desregulação de gênero fomentando que cada indivíduo deve se sentir bem em relação a sua identidade de maneira geral (ver Figuras 15, 16 e 17 em Anexo I).

Além dessa união da coletividade LGBTI+ expressa pela relação de resistência e empoderamento proposta no uso dos termos citados anteriormente e do desejo da comunidade em não ter a sociedade ser regida por uma lei normativa de gênero e de sexo, *SuperDrags* ainda aborda as questões dos padrões de beleza, que revigoram ainda com avidez no convívio social como uma lei reguladora do corpo dos indivíduos. E no meio LGBTI+, a regulação do corpo também exerce ampla influência em como os integrantes da coletividade devem não performatizar o corpo, mas também em relação aos padrões de beleza; afinal, uma vez que as pessoas LGBTI+ já perturbam as normas sociais por não seguirem o

regimento de gênero e de sexo, buscam pelo menos se encaixar em outro regimento social: o da beleza (ver Figuras 18, 19, 20 e 21 em Anexo I).

Para subverter essa problemática da beleza, a narrativa da série utiliza a história de uma das protagonistas, *Lemon Chifon*, que é gay e não se encaixa nos modelos estéticos convencionais que ditam que um indivíduo do gênero masculino deve ter uma estatura alta, ser magro e ao mesmo tempo forte, branco, com cabelos lisos e loiros, com barba e de preferência com pelos no corpo. Com essa personagem, a série implementa o discurso de que mesmo diante a rejeições de terceiros, todos devem, em primeiro lugar, se amar do jeito que são. Logo, com esse sujeito discursivo, *SuperDrags* promove o desenvolvimento de um discurso de aceitação identitária e do próprio corpo que aflige o discurso tradicionalista que propõe os padrões estéticos de beleza. Quando *Lemon* afirma que não permitirá que padrões arbitrários de beleza conduzam a sua vida, a personagem, além de impulsionar a autoestima dos membros do universo LGBTI+ que não combinam com os modelos de beleza convencionais, promove a subversão das regras de gênero e de sexo que dominam os corpos (ver Figuras 22, 23, 24 e 25 em Anexo I).

As relações das protagonistas com as suas respectivas famílias são exploradas na narrativa da série por que procuraram também desmantelar o padrão de constituição de família tradicional instaurado e perpetuado pelos séculos na sociedade. Nesse ponto, *SuperDrags* explora a história de *Ralph*, outra protagonista, que passa pelo dilema de contar para a família que é gay. Ao sofrer a rejeição familiar após relatar sua sexualidade, a personagem acaba por tentar mudar sua personalidade para se sentir aceita. Entretanto, é nesse momento que *Ralph*, ao dizer: “*Na verdade, eu já tenho uma família que me aceita do jeitinho que eu sou.*” percebe que, na verdade, quem compõe sua família são aqueles que o aceitam como ele é, ou seja, no caso, as outras protagonistas da série. Sendo assim, ainda nessa perspectiva, ao pressupor que a comunidade LGBTI+ compõe uma família, esse discurso visa à união de todos seus integrantes, desde gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis e até tantas outras possíveis classificações, para que, internamente, a comunidade se apoie cada vez mais gerando assim impacto social e político na sociedade, afinal, a palavra “*família*” contém um sentido sócio-histórico que remete ao estabelecimento de vínculos íntimos entre pessoas (ver Figuras 26, 27 e 28 em Anexo I).

Outro momento em que a relação com a família é abordada acontece quando a infância de *Goldiva* é apresentada na narrativa. Essa personagem é outra *drag queen*, que quando criança, sofria represálias da família e de amigos por não ter um comportamento condizente com aquilo que eles julgavam ser de um menino, pois gostava de brincar de boneca, usar batom e vestir sapatos de salto alto. Ao apresentar essa história, *SuperDrags* promove a desconstrução das ideias de gênero e de sexo existentes nas regras históricas que manifestam uma prescrição em como ser do gênero masculino e como ser do gênero

feminino. Portanto, o discurso LGBTI+ empreende aqui um viés de liberdade proposto a todos os indivíduos, independentemente de idade, ao passo que como desfecho para a narrativa sobre a infância de *Goldiva*, há um incentivo dado a personagem a ser quem realmente ela é desde criança, quando ao chorar por não se sentir aceita, uma fada-madrinha, que a partir do interdiscurso que compõem a formação discursiva de contos infantis, é um ser mágico que está sempre a cuidar de um afilhado ou afilhada, presenteia a versão infantil de *Goldiva* com um *scarpin*, - um tipo de sapato com salto alto - empoderando-a e refutando assim as regulações de gênero e de sexo delineando a aceitação de todas as possíveis identidades de gênero e de sexo que poderiam ser desenvolvidas pela versão adulta da personagem (ver Figuras 29, 30, 31, 32 e 33 em Anexo I).

Ainda em busca de instigar uma interação mais ativa em âmbito social e político dos membros da comunidade LGBTI+ é importante destacar a música-tema de *SuperDrags* que também serve como música de abertura do produto. Durante a narrativa, o momento em que a canção é interpretada por uma das personagens da série é um momento crucial do enredo no qual todos os membros da coletividade LGBTI+ do mundo são convocados para emanar boas energias e consequentemente ajudar semelhantes que estão passando por maus momentos. Para tanto que a letra da música incentiva a união para que a injustiça e o preconceito acabem para com pessoas LGBTI+, corroborando assim, mais uma vez a premissa do discurso LGBTI+ e de seus sujeitos discursivos em engendrar o desejo de luta por mais igualdade a todos aqueles que compõem a comunidade (ver Figuras 34, 35, 36, 37 e 38 em Anexo I).

O discurso LGBTI+ está dado também na apresentação das personagens principais logo no primeiro episódio de *SuperDrags* num momento em que as próprias protagonistas apresentam umas às outras e para isso utilizam de marcas da personalidade de cada uma para se caracterizarem. *Patrick* que é também a *drag queen Lemon Chifon* é considerada a mais responsável e de espírito mais ponderado do trio, além disso é aquela que busca resolver os problemas da forma mais sensata possível. Já *Ralph* que é *Safira Cyan* é a mais inocente, mais sentimental e mais angelical das protagonistas. E, *Donizete* que é a *drag queen Scarlet Carmesim* que é a mais impulsiva e mais ousada das super-heroínas. Além desses traços estarem na constituição das personagens e as acompanharem durante toda a narrativa, as palavras utilizadas para a apresentação carregam consigo sentidos que delimitam perfis existentes na coletividade LGBTI+, portanto, são adjetivos cujos sentidos estão na formação discursiva LGBTI+.

As atribuições utilizadas para que as protagonistas sejam conhecidas são “*milituda*”, “*bicha Alice*” e “*bicha poc*”. Expressões do discurso LGBTI+ que mantêm uma relação de sentido na formação discursiva desse discurso por sujeitos ideológicos, porém para compreender esse sentido atribuído é necessário averiguar o interdiscurso. A palavra

“*milituda*” no discurso LGBTI+ faz menção a um membro da coletividade que se mostra mais engajado nos embates travados em vários âmbitos da sociedade para a busca de mais igualdade sócio-política da causa. Logo, o termo retoma um pouco do perfil de um militar que busca numa guerra lutar pelas suas causas. Já “*bicha Alice*” é utilizado para designar alguém que idealiza muito o mundo e que também possa ter um raciocínio mais lento; essa atribuição no discurso LGBTI+ é oriunda da comparação com a personagem *Alice* da obra *Alice no País das Maravilhas*, entendendo a personagem como ingênua e sonhadora. E, por fim, “*bicha poc*” que antigamente era usado para tratar de maneira pejorativa homens homossexuais com trejeitos mais feminalizados ou que se comportavam de maneira mais exorbitante, servia ainda para apelidar homens homossexuais cuja condição financeira fosse mais precária; porém, na atualidade, pode-se compreender que há um esquecimento enunciativo, porque o termo passa a ter um caráter positivo no discurso LGBTI+ sendo uma forma de tratamento entre membros da comunidade e caracterizando mais uma vez um espectro de empoderamento. É válido dizer que a constituição do vocábulo se dá graças à referência aos sapatos de salto alto que produzem sons os quais por sua vez servem de referência aos “barulhos” produzidos pela extravagância de alguns gays efeminados (ver Figuras 39, 40, 41 e 42 em Anexo I).

Outra palavra que assume um sentido por pertencer à formação discursiva LGBTI+ é “*shade*”. O termo tem origem na língua inglesa e traduzindo para o português literalmente significa sombra, escuridão. No discurso LGBTI+, a apropriação de sentido impelida à palavra concerne a formulação de um comentário maldoso ou indireto sobre alguém e, especificamente, na série, o vocábulo tende a agrupar as ideias daqueles que de algum modo têm a intenção de destratar pessoas LGBTI+. A palavra “*crush*” segue o mesmo caminho. É oriunda da língua inglesa e significa como verbo esmagar, entretanto tem uma interpretação diferente quando atribuída à formação discursiva LGBTI+ em que passa a significar que uma pessoa tem um interesse amoroso em outra pessoa (ver Figuras 43, 44 e 45 em Anexo I).

Em *SuperDrags*, a atividade midiática, mais especificamente representada pelo jornalismo, ainda pode ser considerada como um pivô importante para a construção da narrativa da série e para o discurso LGBTI+. Para tanto que a mídia, quando reverberada na narrativa, manifesta majoritariamente um posicionamento contra à comunidade LGBTI+ de maneira a inserir um discurso enraizado no preconceito e na discriminação, pautando, às vezes, até o discurso religioso como um escape para esse fim, entretanto, por sua vez, o discurso LGBTI+ presente emerge a todo momento para combater exatamente esse tipo de postura.

Um primeiro aspecto a ponderar é que para manter o humor, a ironia e a estereotipia na narrativa seriada o nome da emissora de televisão - *TV Gozo* - e dos programas que sempre estão sendo transmitidos - *Café com Gozo* e *Jornal do Gozo* - se apropriam de uma

interpelação voltada ao erotismo a fim de incitar o contraditório e por conseguinte o humor (ver Figuras 46, 47 e 48 em Anexo I). Além disso, outro enfoque sobre essa relação estabelecida por esse apelo midiático em *SuperDrags* consiste na ênfase que o discurso de uma personagem que é jornalista na história tem em delinear que se não existisse a lei do politicamente correto, ela poderia dar sua opinião entranhada de preconceitos sobre a comunidade LGBTI+, e além disso, respalda-se posteriormente a uma figura religiosa a fim de validar sua aversão às pessoas LGBTI+ afirmando que essa outra personagem detentora de um cargo religioso estava acima da lei (ver Figuras 49, 50, 51, 52, 53, 54 e 55 em Anexo I).

E, outro aspecto relevante é que ao inserir a mídia, numa perspectiva jornalística, ou seja, que busca imparcialidade e apresentação de notícias, a narrativa da série mostra a atual conjuntura sobre a discussão de igualdade de gênero e de sexo, especificamente no Brasil, envolvendo, em vista disso, seu cenário sócio-político-cultural. Dessa maneira, ao manter um paralelo com a discussão dessas causas LGBTI+ atuais, há uma crítica à visão conservadora e tradicionalista relacionada aos padrões dicotômicos de gênero quando se inclui no gerador de caracteres de um jornal televisivo, por exemplo, em um dos episódios o seguinte enunciado: *“A cantoura Goldiva fará show sobre a ideologia de gênero, influenciando as crianças. Querem destruir a família e os bons costumes!!! Não era para ser diferente??? Vamos lutar contra a luxúria desse arauto do caos!!!”* (ver Figuras 56, 57 e 58 em Anexo I).

E um último adendo para completar é que simultaneamente à aparição do enunciado, a jornalista que apresenta o jornal televisivo, ao dizer: *“O show da Goldiva foi liberado pelos esquerdistas para hoje à noite!”*, faz escolhas discursivas que podem ser elencadas, primeiramente, com o trecho *“foi liberado”* que, logo, significa que antes desse discurso o *show* não era permitido, apenas agora, naquele momento passou a ser; secundamente, a partícula *“hoje à noite”*, que indica que há liberação para a execução do *show* apenas para esta noite; e por fim, ao explicitar no enxerto aquele que praticou a ação de liberar o *show* cunhando *“pelos esquerdistas”* como agente da passiva, a intenção do discurso da personagem é sucintamente abordar um viés político conotando-se a defesa de um ponto de vista num panorama político.

É válido lembrar que ao concatenar as ideias políticas do discurso da esquerda, no sentido de que historicamente esse viés político defende os interesses de classes sociais e econômicas a fim de promover reformas baseadas na justiça e na igualdade, nota-se a promoção desses preceitos no discurso LGBTI+ da série. Porém, o que a personagem quer é depreciar o discurso político da esquerda, consequentemente, o discurso de minorias, especificamente, o LGBTI+, de maneira a incitar uma desvalorização das causas pelas quais ambos lutam. Além disso, a personagem instiga um tom de radicalismo no seu discurso com

o uso de “*esquerdistas*” para, mais uma vez, insinuar que os princípios políticos dessa ordem e das causas LGBTI+ não são passíveis sequer de debates (ver Figura 59 em Anexo I).

#### 4.2.2 O discurso religioso em *SuperDrags*

O discurso religioso está presente durante toda a narrativa de *SuperDrags* e nessa secção, debruçaremos esforços em analisar a sua relação com o discurso LGBTI+. O que merece realce é que há uma figura cuja construção é totalmente pautada no discurso religioso, afinal, a personagem é um chefe religioso, intitulado na série como profeta.

Essa personagem que detém esse cargo religioso defende um ponto de vista religioso cristão, tradicionalista, conservador e extremista de aversão no que se refere às questões LGBTI+, de gênero e sexo. As justificativas desse discurso religioso cristão-extremista e sua relação com o discurso LGBTI+ ficam mais claras quando uma música, cuja a melodia é bem similar às do gênero gospel, é interpretada durante um dos episódios. A letra dessa música é composta por tais enunciados discursivos: “*O mundo era perfeito há milhares de anos, reproduzindo macho e fêmea, a salvação da espécie estava garantida. Até vir o meteoro que trouxe o ‘vírus gay’ para Terra Prometida, mas a evolução fez o hetero se salvar e a nossa ordem segue curando os gays!*” (ver Figuras 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 e 68 em Anexo I).

Antes de esmiuçar esses enunciados discursivos, é válido reforçar que *SuperDrags* faz uso de humor e ironia, além de abundantemente articular os estereótipos para conseguir alcançar os sentidos que permeiam todos seus discursos, por isso também é importante pontuar que as escolhas discursivas para constituir determinados discursos é muito relevante afinal para as palavras significarem o que significam carregam consigo sentidos já ancorados.

Já no primeiro enunciado, “*o mundo era perfeito há milhares de anos*”, pode-se averiguar que o mundo foi perfeito outrora e que agora ele não é mais. Ainda, a partir daí, já se pode perceber que prerrogativa religiosa cristã-extremista, apresentada na série, idealiza a perfeição do mundo com a busca pela Pangeia, ou seja, quando toda e qualquer existência de vida se limitava a um grupo animal, o dos dinossauros, e a um continente territorial.

Por conseguinte, instauram-se alguns pressupostos cristãos sobre a concepção religiosa extremista retratada em *SuperDrags*. Nos próximos dois enunciados, “*reproduzindo macho e fêmea, a salvação da espécie estava garantida*”, as escolhas discursivas desse discurso religioso, ao suscitar que a reprodução das espécies dos dinossauros só acontece entre “*macho*”/“*fêmea*”, e não entre “*macho*”/“*macho*” e “*fêmea*”/“*fêmea*” conferem convivência às proposições de normas de gênero e sexo preservadas pela heterossexualidade e heteronormatividade, que, por sua vez, são pautadas pelo cristianismo. Vale ainda destacar que com a reprodução das espécies jurássicas sendo limitada aos pares “*macho*”/“*fêmea*”, consequentemente, a “*salvação*” do mundo seria certa e não teria como que se preocupar.



Essa escolha discursiva é valiosa, na série, por mais uma vez, relacionar o discurso religioso extremista com o discurso cristão. Afinal, ambos preveem que o idealismo de um mundo em evolução seja outorgado conforme os preceitos impostos pela regulação de gênero e de sexo, ou seja, pareando com o enredo da série, a busca pela Pangeia.

Na sequência, o próximo enunciado, “*até vir o meteoro que trouxe o ‘vírus gay’ para Terra Prometida, mas a evolução fez o hetero se salvar e a nossa ordem segue curando os gays!*” ainda relaciona o discurso religioso extremista da série com o discurso do cristianismo. É possível apreender que “*até vir o meteoro*”, tudo era perfeito no mundo, entretanto, com a chegada desse corpo celeste, que exterminou com a era jurássica, ‘o vírus gay’ também foi deslocado para o planeta, perturbando a ordem de reprodução das espécies, expressa por normas de gênero e de sexo. É interessante ainda ressaltar aqui o termo “*vírus gay*” como escolha discursiva, pois o sentido da palavra vírus retém a perspectiva de doença que foi estigmatizada sobre a homossexualidade durante as décadas de 1960 a 1990. Além disso, pode-se indicar que “*Terra Prometida*” é também outra escolha discursiva pertinente. Aqui, mais uma vez, se constitui uma ligação entre os discursos religioso-extremista da série e o cristão, uma vez que o cristianismo denomina de “*Terra Prometida*”, o lugar perfeito onde todos aqueles, que seguiram os caminhos cristãos, serão salvos e irão viver pela eternidade.

Diante do abalo que o meteoro causou, a reprodução “*macho*”/“*fêmea*” deixou de ser a premissa básica de sobrevivência, entretanto o que a concepção religiosa extremista pautada no viés cristão retratada na série defende é que a “*evolução*” foi a responsável por fazer a condição de reprodução heterossexual das espécies perseverar, reforçando que somente com a reprodução limitada aos pares “*macho*”/“*fêmea*” seria possível reestabelecer a organização do mundo, a partir da ordem da heterossexualidade e da heteronormatividade, para atingir a perfeição proposta por Pangeia. Por isso que a escolha discursiva em utilizar “*evolução*” é valiosa por ser paradoxal em relação ao discurso religioso cristão-extremista presente na série e ao discurso científico. Afinal, o primeiro prevê que o idealismo de um mundo em evolução seja outorgado conforme os preceitos religiosos expostos anteriormente, ou seja, propaga-se pela busca da Pangeia. Enquanto que o segundo, define a Pangeia como o primeiro estágio de evolução do mundo.

O que é ainda curioso ressaltar é que a palavra “*profeta*”, utilizada para nomear a personagem de visão religiosa cristã e extremista, tem um sentido na formação discursiva religiosa, que se aplica para definir aquele que é capaz de, por inspiração divina, predizer o futuro e esse sentido é empregado na narrativa de *SuperDrags* ironicamente visto que a concepção religiosa da personagem é comparada ao período jurássico. Logo, diante dessa comparação irônica, claramente, a série se posiciona contra a essa perspectiva extremista que qualquer religião pode aferir sobre os indivíduos, limitando suas identidades e existências, especificamente, em relação ao gênero e ao sexo. Portanto o discurso LGBTI+, mais uma

vez, emerge em nosso objeto de estudo de modo a procurar expandir a discussão de gênero e sexo e minimizar os impactos que um discurso religioso extremista pode atingir sobre essas problemáticas (ver Figura 69 em Anexo I).

Outra intersecção do discurso LGBTI+ com o discurso religioso que é encontrada na série já é uma discussão antiga a respeito da homossexualidade. Com o intuito de corroborar a impossibilidade de as pessoas que se identificarem como homossexuais devido essa condição estar relacionada com um caráter pecaminoso, muitas religiões pautam seu discurso num conservadorismo e tradicionalismo extremistas, herdados dos padrões históricos os quais, por sua vez, delimitam a posição de homens e de mulheres tanto nas relações de gênero como nas sexuais. Dessa forma, algumas religiões catedráticas acabam por propiciarem um caráter excludente na constituição de suas premissas e um dos contextos em que essas religiões usufruem de seu tradicionalismo e conservadorismo é quando alegam que a homossexualidade é uma doença ascendendo uma perseguição às identidades sexuais e de gênero desvinculadas da heterossexualidade e heteronormatividade remetendo-se a um essencialismo biológico<sup>94</sup>.

Para ratificar tal ideia, na série, existem personagens que como sujeitos discursivos preconizam a homossexualidade como um transtorno, quando vão se referenciar à prática homossexual, utilizam o termo “*homossexualismo*”. Para entender o jogo de sentido da utilização dessa palavra, é necessário perceber que o sufixo “\_ismo” ao ser disposto na construção da palavra “*homossexualismo*” retoma o momento histórico de sua concepção que corresponde a uma época em que um abarrotado de influências pseudocientíficas oriundas do fim do século XIX impregnavam conotações médicas e patológicas à palavra. Ademais, na língua portuguesa, é válido reforçar que o uso de “\_ismo” pode também remeter a doenças. Então, diante dessas ponderações, o discurso religioso extremista recupera a aplicação de “*homossexualismo*” na intenção de estar se referindo a uma doença. Aqui, a questão do dito e do não-dito - implícito - no discurso vem à tona, uma vez que ao optar por dizer “*homossexualismo*” aquele que diz carrega em seu discurso o sentido já imposto à palavra socio-historicamente.

Confirma-se, então, que *SuperDrags* rompe com o modo excludente que as categorias de gênero e sexo tradicionais rotulam aqueles indivíduos que não se encaixam em suas regras. Há, durante a narrativa de um dos episódios, um momento, em que uma personagem investida como um sujeito ideológico do discurso LGBTI+ explicita o uso de homossexualidade e “*homossexualismo*”. Para mais de explicar a diferença dos termos, como também já foi feito anteriormente, nesse caso, mais uma vez, reforça-se a questão de aceitação de identidades

---

<sup>94</sup> Para mais detalhes, ver: Mott (1999) e Torrão Filho (2000).

LGBTI+ tanto por parte da sociedade como por partes dos próprios sujeitos da comunidade (ver Figuras 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84 e 85 em Anexo I).

Além do discurso religioso cristão radical-extremista, tradicionalista e conservador, *SuperDrags* inclui o discurso religioso de ascendência africana em sua narrativa, até mesmo porque esse último exerce muito influência na construção do discurso LGBTI+ visto que seus pressupostos não preveem a exclusão daqueles que não estão consoantes às normas de regulação de gênero e sexo. Confirmando essa confluência de pessoas LGBTI+ com religiões como candomblé, de origem afro-brasileira, e da umbanda, oriunda do Brasil e que sintetiza elementos de matrizes africanas e cristãs, durante a narrativa de *SuperDrags*, há a menção de deuses dessas religiões<sup>95</sup>. E, além da citação desses deuses serem em ocasiões em que as personagens pedem por uma ajuda divina ou por uma intervenção divina, existem circunstâncias na narrativa que mostram uma das personagens fazer um tipo de ritual religioso.

“*Boá de Odara!*”, “*Por Odara!*” e “*lansã, me ajuda!*” são alguns exemplos de quando alguns personagens citam deuses cujas origens são de religiões africanas em seus discursos. É válido destacar que até um dos poderes de uma das super *drag queens* faz alusão a uma divindade importante para as religiões de matriz africana, que é o caso de quando se invoca “*Boá de Odara!*” que é um dos adereços das personagens principais que opera como um super poder (ver Figuras 86, 87 e 88 em Anexo I). Os momentos da narrativa em que uma personagem parece estar fazendo uma prática religiosa é quando inicia seu discurso com a locução “*Babado de Bajé...*”. É conveniente frisar uma semelhança entre o discurso religioso cristão e o discurso religioso de gênese africana, afinal essa maneira da personagem de iniciar sua liturgia apresenta-se similar com a maneira pela qual se iniciam as preces e as orações, rotineiras tanto no cristianismo como nas religiões afro-brasileiras. Especificamente, no caso, a personagem ao invés de invocar elementos tipicamente cristãos, ela lança mão de termos relacionados com a religião africana (ver Figuras 89, 90, 91 e 92 em Anexo I).

Essa aproximação da comunidade LGBTI+ com as religiões africanas e afro-brasileiras, por conta de nelas seus integrantes se sentirem aceitos como são, desencadeou uma série de apropriações a começar com o vocabulário utilizado nas cerimônias ritualísticas dessas religiões que influenciaram no surgimento de uma linguagem codificada pela coletividade que abrange as lésbicas, os gays, os bissexuais, os transsexuais e afins. Esse é outro ponto interessante de ser aqui salientado por clarificar e por explicitar a relação do discurso LGBTI+ com o discurso religioso de cunho africano e, na série, é possível de se encontrar muitos vocábulos provenientes dessa estreita relação dos indivíduos com as religiões.

---

<sup>95</sup> Para mais detalhes, ver: Landes (1940), Birman (1995) e Trevisan (2004).

Algumas das rezas, cantigas e condutas praticadas nas religiões africanas e afro-brasileiras mantiveram suas raízes linguísticas africanas de maneira que seus principais rituais são realizados em iorubá, um idioma erradicado no continente americano graças ao período escravocrata e que ainda se mantém vivo exatamente por ser utilizado nos ritos religiosos africanos e afro-brasileiros<sup>96</sup>. O iorubá é importante pois ele indica a influência, principalmente, do candomblé na constituição do pajubá, linguagem codificada pela comunidade LGBTI+ que consiste num conjunto de palavras utilizadas por seus membros. Sobre ao pajubá<sup>97</sup>, é válido ainda frisar sua importância por se tratar de um dialeto comum na comunidade LGBTI+ vista socialmente como “minoria” servindo para desconstruir e construir algumas concepções referentes ao gênero e à sexualidade.

Ademais, em *SuperDrags*, a incorporação do pajubá é predominante praticamente toda a narrativa de nosso objeto de estudo. Portanto, muitos termos podem ser destacados aqui, tais como: “*maricona*” que é usado para designar um homem homossexual mais velho; “*dar o truque*” que significa aplicar um golpe, enganar alguém; “*aquendar*” que resume a ação de esconder o pênis, realizada muitas vezes por *drag queens*; “*montar*” que se aplica à ação de transformação feita por *drag queens*; “*inha*” que compreende uma maneira de cumprimentar; “*coió*” que remete o sentido de agressão física; “*edi*” que corresponde a ânus; “*dar pinta*” que é quando um homossexual masculino tem atitudes que deixam clara sua identidade sexual; “*erês*” que significa crianças; “*boy magia*” que condiz a um homossexual considerado bonito; “*sapa*” que se refere a uma homossexual feminina; “*bafo*” que significa um acontecimento que ainda pode gerar alarde e tantos outros vocábulos que servem de exemplos e que compõem a narrativa da série. Ainda é válido lembrar que no pajubá também é possível encontrar na construção de seu léxico a influência do inglês e do francês (ver Figuras 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111 e 112 em Anexo I).

Como um último ponto, pode-se ressaltar que a vertente do discurso religioso cristão também está manifesta na utilização de outros termos, que tangem a sua formação discursiva, por sujeitos tais como *Jezebel Andrade* que tem essa determinada ideologia similar com a do *Profeta Sandoval Pedroso*. Além disso, em alguns momentos da narrativa, articulando estereótipos com o intuito de promover humor e ironia, alguns sujeitos discursivos fazem uso desses vocábulos pertencentes ao discurso religioso regido pelo cristianismo. Além de “*profeta*”, pode-se elencar “*varão*” que corresponde a um homem íntegro aos padrões da religião cristã; “*obreira*” e “*obreiro*” que servem para designar aqueles que prestam algum serviço relacionado à religião; “*desviada*” que corresponde a uma pessoa que não segue mais os pressupostos religiosos cristãos; “*ímpias*” que propõe definir aqueles que são contrários as premissas religiosas impostas pelo cristianismo; “*irmãos*” e “*irmãs*” que operam como

---

<sup>96</sup> Para mais detalhes, ver: Póvoas (1989) e Neto (2006).

<sup>97</sup> Para mais detalhes, ver: Lima (2017).

pronomes de tratamento entre os praticantes da religião cristã; “*benças*” que é usado, no caso da série, para referenciar filhos de pessoas que seguem o cristianismo, além desses há outros vocábulos que estão inseridos na formação discursiva religiosa cristã (ver Figuras 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120 e 121 em Anexo I).

#### 4.2.3 O discurso erótico em *SuperDrags*

Em *SuperDrags*, o discurso erótico é construído como uma ferramenta de desenvolvimento de situações humorísticas e irônicas, além de reforçar alguns padrões estereotipados do universo LGBTI+. Logo, nesta seção, enfatizaremos a relação que o discurso erótico estabelece com o discurso LGBTI+.

A maioria das vezes que o teor erótico aflora durante a narrativa da série é por causa da referência que a determinada palavra adquire por estar alocada na formação discursiva LGBTI+, paulatinamente, graças ao pajubá, deste modo, é pertinente lembrar que nesse jogo de sentidos que existe no intradiscurso de *SuperDrags*, os esquecimentos são impelidos nos/pelos sujeitos discursivos de maneira a propor um sentido às palavras diferente daquele que o interdiscurso já proponha de acordo com o contexto sócio-histórico. Alguns exemplos desses casos são os vocábulos “*chuca*” e “*neca*” os quais detêm um sentido erotizado quando utilizados por sujeitos discursivos LGBTI+. Ambos fazem parte do pajubá, o primeiro consiste na lavagem retal que gays geralmente fazem antes de suas relações sexuais já o segundo termo diz respeito ao órgão sexual masculino. No enredo de *SuperDrags*, o termo “*neca*” é usado para referenciar o poder máximo que as protagonistas podem atingir: serem um robô gigante com super poderes mais sofisticados, porém, esse estágio só é atingido através de um verdadeiro sacrifício. Além disso, quando as personagens finalmente atingem esse patamar de poder, cada uma nomeia seu respectivo robô gigante. O curioso é que os nomes dados relacionam o universo LGBTI+ com o discurso erótico uma vez que dois dos nomes, “*neca-unicórnio*” e “*neca-urso*”, fazem alusão a animais que são utilizados pela comunidade LGBTI+ para representar perfis de pessoas, ou seja, assumem nessa formação discursiva outros sentidos. Especificamente, ainda as próprias representações dos robôs são concernentes à representação que se tem dos animais (ver Figuras 122, 123, 124, 125 e 126 em Anexo I).

O “*unicórnio*” é um animal mitológico, pertencente à família dos equinos, geralmente são brancos e tem um chifre em espiral na cabeça. Esses animais têm sua imagem associada à pureza e à força, e pelas narrativas mitológicas, apesar de serem seres dóceis, somente mulheres poderiam se aproximar com facilidade<sup>98</sup>. A partir dos esquecimentos, os sujeitos discursivos LGBTI+ retratam o animal “*unicórnio*” com sua figura dócil e pura transpondo

---

<sup>98</sup> Para mais detalhes, ver: Lexikon (1997).

essas características para os perfis das pessoas; além disso, o fato de os unicórnios serem mais acessíveis para as mulheres configura a comparação com a abertura de homens homossexuais, na maioria das vezes, em construir amizade com mulheres. Já o “*urso*” é um animal pertencente à classe dos mamíferos e são de grande porte, logo os esquecimentos, tanto ideológico como enunciativo, deferem ao discurso LGBTI+ ponderar duas características desse animal para referenciar um perfil de pessoas, para tanto, nomeia-se “*urso*”, homens cujo porte físico é grande e que têm muitos pelos pelo corpo.

Outros poderes das super *drag queens*, além do “*robô neca gigante*”, têm uma conotação erótica e até mesmo sexual, como é o caso do “*campo de força preservativo*” e do “*ataque passivo-agressivo*”. O primeiro termo relaciona a questão de proteção do preservativo como um poder de defesa enquanto o segundo relaciona uma das classificações possíveis de posição do sexo gay como um poder de investida contra algo ou alguém. Aliás, cada uma das protagonistas tem um adereço que funciona como arma e o de uma delas é a “*varinha bliu bliu*” a qual acaba por compor também mais um elemento de feição erótica durante a narrativa da série. Outro poder que se relaciona com o erotismo é quando uma das personagens sente o mamilo ficar rijo com a aproximação de algum perigo e essa relação com o discurso erótico acontece por conta de a rigidez do mamilo estar vinculada à excitação do corpo (ver Figuras 127, 128 e 129 e 130 em Anexo I).

É oportuno ressaltar outros momentos da narrativa em que o teor erótico emerge como quando as personagens usam o termo “*chupar highlight*” que faz alusão à prática do sexo oral; todavia, na série, o sentido busca explicitar que, *Lady Elza*, uma das antagonistas suga a energia das pessoas da comunidade LGBTI+ para manter-se com uma aparência revigorada. Além disso, o termo “*mamar*” também é utilizado pela própria antagonista para referenciar essa absorção enérgica que faz e que, por sua vez, também, é outra maneira de fazer referência ao sexo oral. Quanto às práticas sexuais, é possível apontar três vocábulos: “*pompoarismo*”, “*darkroom*” e “*glory holes*” que também aparecem durante a narrativa de *SuperDrags* a fim de explicitar um discurso erótico e no caso, explicitamente, sexual. O primeiro termo consiste numa antiga técnica oriental, que pela contração e relaxamento de músculos específicos busca o prazer sexual<sup>99</sup>. A segunda palavra vem do inglês e significa “sala escura”, o primeiro sentido atribuído à “*darkroom*” é oriundo da área da fotografia que utiliza o termo para nomear as salas onde os fotógrafos precisam de um nível de luminosidade mais baixo para o tratamento dos filmes fotográficos analógicos; no discurso erótico, o vocábulo assume outro sentido que concerne às instalações de salas escuras, geralmente, em casas noturnas onde as práticas sexuais são permitidas. Quanto à terceira palavra, pode-se afirmar que é mais um termo procedente do inglês e significa “buracos gloriosos”. Seu

---

<sup>99</sup> Para mais detalhes, ver: Fontanella (2010).

sentido está associado a práticas sexuais, logo já denota erotismo. Basicamente, "*glory holes*" são buracos feitos em uma parede, geralmente de cubículos de banheiro público ou de cabines específicas a fim de envolver pessoas em atividades sexuais ou para a simples observação desses atos (ver Figuras 131, 132, 133, 134, 135, 136 e 137 e 138 em Anexo I).

Outro momento em que há a aparição de discurso erótico é quando se diz "*Dild-o, introduza!*", afinal a expressão conota um sentido erótico por exatamente ordenar que um objeto num formato que imita um pênis, um dildo, seja introduzido em algum lugar. Na verdade, na série, "*Dild-o*" é o nome de um equipamento eletrônico, sendo que a real intenção do enunciado pedindo que ele introduza seria para a introdução de um assunto (ver Figuras 139, 140 e 141 em Anexo I).

Ademais, a série também referencia especificamente uma rede social muito comum no meio LGBTI+, principalmente entre os gays, que é o *Grindr*, além de que ao fazer uso de termos como *match* - palavra em inglês que significa associação - tende a reportar à mecânica de funcionamento de um aplicativo de relacionamento para encontros, também muito famoso na coletividade LGBTI+, o *Tinder*. Em vista disso, com a citação da aplicação do *Grindr*, *SuperDrags*, mais uma vez, vincula o discurso erótico a sua narrativa uma vez que, por meio da interface de um perfil nessa rede social, é possível encontrar uma grade de imagens representativas de homens que estão à procura de encontros com outros homens com o intuito de práticas sexuais entre si. Especificamente, na narrativa da série, a relação com o discurso erótico se dá é por conta de *Patrick*, uma das protagonistas, estar à procura de um relacionamento amoroso e para isso utiliza o *Tinder* onde consegue um encontro; e a relação do discurso erótico com o *Grindr* é a própria finalidade do aplicativo que é voltado para relacionamentos especificamente para encontros com a finalidade sexual (ver Figuras 142 e 143 em Anexo I).

O próprio bordão das protagonistas repetido sempre quando elas já estão montadas como *drag queens* prontas para agir como heroínas é outro exemplo em o que há uma conotação do erotismo no discurso: "*Somos as Super Drags e viemos dar... o close certo - eterno - !*". Como escolha discursiva, esse bordão, quando dito pelas personagens, tem uma pausa na fala que acentua o humor e a ironia, e enfatiza ainda mais seu sentido erótico, por conta do sentido cedido ao verbo "*dar*", em português, poder ter uma conotação sexual. Com essa pausa, é oportuno retomar a ideia do silêncio entre o dito e do não-dito - implícito - , especificamente a questão do silenciamento fundador que compõe uma lacuna de respiro para a significação, ou seja, a constituição do sentido do bordão conotar para um erotismo e para um teor humorístico e irônico é potencializada com a pausa. Ademais, os sujeitos discursivos ainda desse discurso corroboram o erotismo visto que são personagens homossexuais e que a narrativa da série tem seu teor humorístico, irônico e estereotipado aguçado. Além disso, é válido apontar aqui que o vocábulo em inglês "*close*" está incluso no

pajubá também e seu sentido parte de uma funcionalidade que muda os planos de captação de fotografias e vídeos, por consequente, muito utilizada por fotógrafos e cinegrafistas. Entretanto, o termo passou a estar presente na formação discursiva LGBTI+, com um significado praticamente similar àquele que fotógrafos e cinegrafistas lhe dão; logo, “close” é quando alguém chama atenção positiva ou negativamente, ou seja, resume-se em quando alguém quer ser notado (ver Figuras 144, 145, 146 e 147 em Anexo I).

Ainda é possível notar existente na narrativa de *SuperDrags* a interpelação de elementos da formação discursiva erótica que também, por sua vez, ao mesmo tempo, podem concatenar com a concepção jurássica da formação discursiva religiosa cristã radical. Ou seja, elementos são retomados a partir do intradiscurso da narrativa da série, sendo que esses estão no interdiscurso da formação discursiva religiosa. Predominantemente, é a palavra “gozo” a responsável por criar a ligação subversiva entre os discursos erótico e religioso já que seu sentido sofre mudança quando a palavra é inserida em determinada formação discursiva. No discurso religioso, o sentido que “gozo” detém é referente à sensação ou emoção agradável, ou seja, um deleite, uma satisfação, uma fruição, ao passo que no discurso erótico, “gozo” assume o sentido também de um sentimento prazeroso porém remetendo-se para a questão sexual, ou seja, a um orgasmo. “*Templo Octogonal Gozo dos Céus*”, “*Camping Day Concentração Gozo dos Céus*”, “*em nome do Gozo*” e “*água de Gozo*” podem ser elencados como exemplos de quando acontece a subversão de natureza humorística, irônica e estereotipada pois vincula o discurso erótico ao religioso, e por conseguinte, ao discurso LGBTI+. Consequentemente, outro fator que é capaz de interferir no sentido atribuído à palavra “gozo” na série é o sujeito discursivo. Para tanto que quando esse vocábulo é proferido por determinadas personagens, tais como as protagonistas, enquanto sujeitos discursivos, pode-se encontrar exatamente o jogo de sentido entre as formações discursivas erótica/religiosa que provoca a ironia, o humor e a estereotipia encontradas na construção da narrativa (ver Figuras 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157 e 158 em Anexo I).

Por fim, além dessa proposta, em *SuperDrags*, quando as raízes africanas e afro-brasileiras emergem como um discurso religioso, existe, similarmente, a inserção de elementos do discurso erótico no panorama religioso, afinal quando a antagonista está no meio de um rito, há uma mesclagem, nesse cenário religioso, de elementos do discurso erótico e do discurso LGBTI+. As palavras dessa hibridização têm suas origens nas práticas religiosa e são encontradas no pajubá e carregam um respaldo erótico tais como nessa sequência: “*Babado de Bajé, faz a maldita trucar na magia do bacanal! Faz atracar amapô com biba, bofe com bolacha, panqueca com passiva*”. Pode-se destacar um elemento religioso que é a invocação de um tipo de divindade que se apresenta junto com um termo oriundo do pajubá que é “*babado*” que significa algum acontecimento que teve grande repercussão. Em seguida, o discurso erótico se aglutina ao discurso LGBTI+ fortemente no enunciado representado pela



presença de mais termos do pajubá, nomeadamente: “*truca*” que significa enganar; “*amapô*” que significa mulher; enquanto “*biba*”, “*bofe*” e “*passiva*” são termos que referenciam homens homossexuais; “*bolacha*” que faz referência aos bissexuais e “*panqueca*” que reporta a mulheres homossexuais (ver Figuras 159, 160, 161 e 162 em Anexo I).

#### 4.2.4 A intertextualidade em *SuperDrags*

Nesta última secção analítica, destacaremos a relação que o discurso LGBTI+ mantém com alguns elementos intertextuais presentes na narrativa de *SuperDrags* a fim de proporcionar uma ancoragem de sentido mais conveniente com a proposta de construção das personagens e da própria história. Sendo assim, percebendo a regularidade pela qual esses elementos intertextuais são expostos na série, pode-se afirmar que eles tendem a fortalecer o carácter humorístico e irónico da narrativa, além de evidenciar os estereótipos traçados no produto audiovisual de maneira a pontuar o dito e o não-dito - implícito - para a validação de sentido das palavras, expressões, vocábulos e termos escolhidos para compor o discurso. Vale retomar que esses elementos intertextuais se materializam no discurso de *SuperDrags* a partir de uma simples comparação ou a partir de uma citação direta do elemento remetendo-se ao texto original e por se relacionarem com o discurso LGBTI+, nessa parte da análise ganham destaque.

Uma primeira conformidade discursiva que abrange a intertextualidade é a presença de referências a desenhos animados de origem oriental, os famosos *animes*. Durante os acontecimentos da série, nota-se uma das personagens principais consome muitos produtos da indústria de *animes* porque em seu vocabulário muitos termos oriundos dessa cultura são alocados de maneira a manter uma relação de sentido com o que está acontecendo, especificamente, na narrativa.

“*Yokai do Gantz*”, “*Yamete Kudasai*”, “*Itadakimasu*”, “*Kami-sama*”, “*Otaku*” e “*Genki Dama*” são alguns termos oriundos da cultura oriental disseminada nos *animes* que estão presentes no nosso objeto de estudo. O primeiro termo faz referência ao nome de um demônio num desenho oriental. O segundo exemplo consiste numa expressão que tem seu sentido respaldado pelos *animes* eróticos já que o termo significa uma forma de pedir que alguém pare o ato sexual. A terceira palavra compreende uma maneira de agradecer, especificamente, aos alimentos. Já o quarto vocábulo corresponde a como se referenciar a uma divindade. A quinta palavra tem sua origem no japonês e é usada para designar qualquer pessoa que seja fã radical de algo, no Ocidente, esse nome é adotado para designar aqueles que são fãs de desenhos animados e de histórias em quadrinhos oriundos do Japão. E, por fim, o sexto exemplo, na verdade, respalda-se na expressão “*Genki Dama*” para a criação de “*Gay Ki Dama*”. O termo original é utilizado como um dos ataques mais poderosos num

desenho animado oriental, já, em *SuperDrags*, a intenção da mudança é promover a máxima convergência de forças que apoiam a comunidade LGBTI+ para um confronto contra aqueles que a reprimem (ver Figuras 163, 164, 165, 166, 167 e 168 em Anexo I).

É válido ainda pontuar que dois *animes* são citados durante os episódios de nosso objeto de estudo: um é o *Dragon Ball Z*, que aliás é a produção seriada de animação japonesa de onde a maioria dos elementos intertextuais pautados têm origem e o outro desenho animado japonês citado é o *One Piece* que é popularizado como um dos mais longos da história dos *animes* (ver Figuras 169, 170, 171 e 172 em Anexo I).

Animações cuja origem é ocidental também têm um espaço angariado na narrativa de *SuperDrags* visto que há elementos presentes na série que para significar dependem dos sentidos que detêm em algumas produções ocidentais anteriores ao nosso objeto de estudo, para tanto, pode-se destacar a citação de elementos intertextuais de quatro grandes produções ocidentais. O primeiro elemento é a frase: “*Continue a nadar, continue a nadar... para achar a solução!*” que ficou eternalizada como um bordão do filme *Procurando Nemo* e tem o intuito de incentivar a busca daquilo que se quer mesmo perante às adversidades. O segundo elemento é uma comparação feita na narrativa com a antagonista da história clássica da *Rapunzel*, a *Mamãe Gothel*. O terceiro elemento é a citação da expressão “*Let it go!*” que aborda uma questão de libertação e de promoção do esquecimento daquilo que te preocupa perpetuados na música-tema da produção *Frozen* onde o termo está presente. O último elemento intertextual proveniente de uma produção animada do Ocidente materializado em *SuperDrags* que, na verdade, se repete algumas vezes de diferentes formas durante a narrativa, mas sempre a partir de comparações é o desenho animado estadunidense *My Little Pony: Friendship is Magic* (ver Figuras 173, 174, 175, 176, 177, 178 e 179 em Anexo I).

Fora as citações que englobam as animações orientais e ocidentais, outros produtos seriados também são utilizados como referências para a composição da intertextualidade presente em *SuperDrags*, além de propiciarem o humor, a ironia e os estereótipos, é interessante reiterar a importância que o interdiscurso tem para a compreensão desses elementos por ser o responsável de recuperar os sentidos já impelidos em outros contextos sócio-históricos. Um caso é o da série *Grey’s Anatomy*, citada na narrativa de *SuperDrags*, com o intuito de remeter a sua longa existência, visto que ainda está sendo produzida, assim como, *Simpsons*, animação dos Estados Unidos, que também é citada nesse mesmo sentido. Há, também, a produção seriada *Sense 8* que ganha uma menção na narrativa de *SuperDrags*, por conta da conotação sexual que ambas as narrativas impelem (ver Figuras 180, 181 e 182 em Anexo I). Existem referências a personagens de algumas produções cinematográficas tais como *Chucky*, *Annabelle* e *Samara Morgan* que são utilizados para fazer comparações com as próprias personagens de *SuperDrags*, ou seja, aqui, mais uma vez, elementos intertextuais são materializados no discurso a fim de incitar o humor, a ironia

e os estereótipos e sempre acabam recorrendo a partir daquilo que é dito ao interdiscurso para que haja a construção do sentido naquele determinado contexto, atribuindo a palavra dita a uma nova formação discursiva. A escolha discursiva de empregar a intertextualidade em alguns momentos na narrativa também impõe na questão do público da série, uma vez ser adulto, ser capaz de apreendê-las e conseqüentemente compreender o que carregam de humorístico, irônico e estereotipado (ver Figuras 183, 184, 185 e 186 em Anexo I).

Outra regularidade discursiva e intertextual de grande valia em *SuperDrags* por sustentar mais consistentemente a relação da série com o discurso LGBTI+ é a escolha de incrementar os diálogos entre as personagens com *memes*<sup>100</sup> conhecidos por terem sido propagados via internet, e muitas vezes, por redes sociais. Paulatinamente, na comunidade LGBTI+, os *memes* estão inseridos em expressões e são difundidos graças ao constante emprego dessas expressões pelos indivíduos presentes na coletividade tanto em seus perfis nas redes sociais como também nas suas conversas cotidianas. Conseqüentemente, em *SuperDrags*, vários *memes* são replicados a fim de deixar mais evidente a relação que toda a construção da série tem com o discurso LGBTI+, por isso que o emprego desses *memes* justifica ainda mais a abordagem humorística, irônica e estereotipada presente em sua narrativa, ou seja, no intradiscurso que evoca o interdiscurso para acalantar o sentido de determinadas palavras, expressões, vocábulos e termos.

Para tal relevância dada aos *memes*, é possível listar vários deles, tanto mais antigos como mais recentes, que estão circulando na comunidade LGBTI+ de maneira a incitar diversos sentidos nos acontecimentos de *SuperDrags*. Esses *memes* ali presentes na série são oriundos de partes de músicas de sucesso, circunstâncias eróticas, jargões de novelas, situações embaraçosas que tiveram grande repercussão midiática, principalmente, nas redes sociais e até mesmo fatos históricos importantes.

O primeiro que podemos elencar são os *memes* popularmente difundidos por serem enxertos de músicas que ganharam sucesso, no caso, no Brasil, já que a produção de *SuperDrags* é de responsabilidade de uma produtora brasileira em convênio com a filial da *Netflix* no país, além também de serem, em sua maioria, músicas mais consumidas pelo público LGBTI+. A expressão “*Bem na sua cara!*” e “*Na sua cara!*” são *memes* que se encaixam em situações onde alguém deseja mostrar que estava certo sobre algo ou esnobar outras pessoas e os termos têm suas origens na música colaborativa, *Sua Cara*, de *Major*

---

<sup>100</sup> Primordialmente, foi Richard Dawkins (1978) que teorizando sobre as evoluções culturais e genéticas, criou o vocábulo *meme* para denominar a unidade de cultura que se disseminava na mente das pessoas em cadeia. Já na década de 1990 e nos anos 2000, com a emergência da cibercultura, houve a apropriação do termo determinando que *memes* seriam aparelhos informacionais vistos como artefatos culturais típicos da cultura participativa que obtiveram um alcance local e global por conta do surgimento da internet. Os *memes* têm em si conceitos decodificados em imagens, vídeos, *GIF's* (*Graphics Interchange Format* ou, em português, Formato de Intercâmbio de Gráficos), transmitidos pelo sistema de cognição humana e potencializados dimensionalmente por estarem introduzidos num espaço cibernético, sendo que, atualmente, são mais associados às redes sociais. Para mais detalhes sobre *memes* no ciberespaço, ver: Jenkins (2008) e Recuero (2006, 2007).

*Lazer*, produzida colaborativamente com *Anitta* e *Pablo Vittar*, duas celebridades cujas produções são altamente consumidas pela comunidade LGBTI+ (ver Figuras 187, 188 e 189 em Anexo I).

Justificando o alto consumo das produções de *Anitta* e *Pablo Vittar*, outros *memes* oriundos das artistas aparecem em *SuperDrag*s. “*Vocês pensaram que não ia rebolar a bunda hoje?*”, “*E o que?*”, “*Ressuscita!*” e “*Ai, Papai!*” são alguns desses exemplos. O primeiro deles popularizou em uma das músicas da cantora *Anitta* e sofre adaptações de contexto para ser utilizado no sentido de surpresa por alguém não estar esperando algo. Já as duas últimas expressões são da cantora e *drag queen*, *Pablo Vittar*, que aliás participa como dubladora de uma das personagens de *SuperDrag*s. “*E o que?*” ganhou visibilidade por ser um bordão utilizado pela artista nos *shows* para convidar seus fãs a completar suas músicas cantando-as. Já “*Ressuscita!*” e “*Ai, Papai!*” fazem parte cada uma de uma música da cantora que popularizaram entre os membros da comunidade LGBTI+. A primeira expressão consiste em dar ânimo para alguém já a segunda pode indicar uma conotação de satisfação ou preocupação variando de acordo com o contexto (ver Figuras 190, 191, 192, 193, 194 e 195 em Anexo I).

Além disto, a cantora brasileira *Ana Carolina*, conhecida pela sua voz grave e por ser uma personalidade que apoia a causa LGBTI+, até mesmo por ser bissexual, também, aparece em *SuperDrag*s, com a expressão “*É isso aí...*” utilizada como um *meme* indicando concordância ou aceitação sendo proveniente de uma das suas músicas mais famosa da cantora. É válido dizer que fora as cantoras brasileiras, *Madonna*, *Lady Gaga* e *Beyoncé* também são referenciadas na série por serem consideradas “divas *pop*” no meio LGBTI+, e conseqüentemente, têm suas produções com altos índices de comercialização entre a comunidade, além disso, as cantoras norte-americanas apoiam as causas relacionadas LGBTI+ servindo de polos de mais visibilidade para o debate de temáticas entrelaçadas (ver Figuras 196, 197, 198, 199 e 200 em Anexo I).

*Memes* que emergiram em telenovelas e que mais tarde ganharam propagação graças à internet também aparecem na narrativa de *SuperDrag*s. Dois exemplos são: “*Cada foto é um flash!*” que é, na verdade, uma variação do famoso bordão “*Cada mergulho é um flash!*” da novela *O Clone* usado para indicar que cada momento na vida é uma chance de a pessoa ser notada; e “*Eu nasci assim, cresci assim e vou morrer assim!*” que é outro bordão conhecido graças à novela brasileira *Gabriela* e que é usado por alguém que deseja reafirmar a sua identidade e os seus traços de personalidade (ver Figuras 201 e 202 em Anexo I).

Outros *memes* presentes no decorrer da série *SuperDrag*s ganharam notoriedade graças a sua propagação pelas redes sociais e pela apropriação desses pela comunidade LGBTI+ tais como os aqui elencados: “*Manda nudes!*” que é um *meme* que surgiu nas redes sociais e que popularizou no Brasil graças a um perfil do *Tumblr* que divulgava imagens

editadas inserindo a frase, sendo uma maneira de pedir às pessoas que enviassem fotos íntimas por meios eletrônicos; “*Oi, Sumido!*” é outro exemplo e serve para quando você quer voltar a falar com alguém que você não falava há algum tempo; “*Sapão*” que surgiu a partir de uma fala da novela de ficção científica *Os Mutantes* sendo popularizado anos depois com o sentido de referência para alguém que é dotado de beleza; “*Embuste!*” cuja definição denota mentira, mas se popularizou como *meme* pela comunidade LGBTI+ servindo para se remeter a alguém que é mentiroso e que gosta de enganar as pessoas; “*Pisa menos!*” cuja origem também é na comunidade LGBTI+ que usava ao termo ao comentar sobre músicas, então, podendo significar duas coisas, uma delas é que a pessoa está fazendo algo com muito sucesso e a outra quer dizer que a pessoa está sendo maldosa com alguém; “*Aceita que dói menos!*” se popularizou também em fóruns de músicas nas redes sociais e significa que é necessário se conformar com os acontecimentos da vida; “*A senhora é destruidora mesmo!*” é um *meme* que se difundido na comunidade LGBTI+ por conta de uma discussão em um *reality show* brasileira de *drag queens* no qual uma das participantes responde a outra com essa frase que, por sua vez, é usada para reconhecer que o que se está fazendo é muito assertivo e “*Credo, que delícia!*” que ganhou notoriedade graças a uma publicação da *Netflix* e significa uma contrariedade, afinal, ao mesmo tempo que há uma leve repulsa a algo, há um interesse (ver Figuras 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209 e 210 em Anexo I).

Além desses *memes*, há outros que ao serem inseridos na narrativa da série em análise sofrem algumas modificações, como é o caso de “*Cadê tua voz, SuperDrags?*”, “*É união que você quer, @?*” e “*O que foi, Glória Pires? Você não é capaz de opinar?*”. O primeiro *meme* nasceu por conta de uma história que viralizou nas redes sociais e expressa o desejo que alguém comece a falar numa discussão. A segunda expressão é fruto da união de um bordão da *youtuber Tulla Luana*, “*Você quer?*”, com o símbolo “@” na intenção de servir como uma indireta sem citar nomes. Por fim, o terceiro *meme* é oriundo de uma situação que a atriz brasileira, *Glória Pires*, foi convidada para comentar sobre filmes e não conseguiu opinar por não ter assistido os filmes logo o caso repercutiu nas redes sociais e umas das falas propiciou a criação do *meme* que é usado para que alguém assuma uma posição sobre determinado assunto (ver Figuras 211 e 212 em Anexo I).

Já “*Não passarão!*” é um vocábulo oriundo de eventos históricos nos quais estavam envolvidos atores sociais que se mostravam resistentes a opressões autoritárias<sup>101</sup>, consequentemente, a expressão corresponde a um lema que determina uma posição de defesa contra um inimigo sendo utilizada até mesmo em muitos conflitos mundiais; e atualmente é uma máxima internacional antifascista que circula nos discursos políticos de esquerda. Além disso, “*Não passarão!*” popularizou-se em forma de *meme* no universo

---

<sup>101</sup> Para mais detalhes, ver: Barroco (2015).

LGBTI+, já que, socialmente e politicamente, essa parcela da sociedade também é vista como uma minoria em busca de igualdades sendo necessário ser uma resistência a possíveis intolerâncias. Na formação discursiva LGBTI+, o termo é utilizado como resposta a alguma atitude preconceituosa a algum membro do grupo, reforçando, então, que não se tolera nenhum tipo de comportamento discriminatório (ver Figura 213 em Anexo I).

Em suma, outros exemplos intertextuais que podem ser explanados aqui por manterem relação próxima à comunidade LGBTI+ são do âmbito imagético e mesmo assim complementam os sentidos propostos pelo discurso de *SuperDrag*s. O primeiro deles é a imagem do *meme* “*I’m devastated!*” proferido pela apresentadora brasileira, *Luciana Gimenez* que faz sentido ser utilizado quando se deseja expressar insatisfação por conta de algum acontecimento. Outro *meme* muito conhecido pela comunidade LGBTI+ e que aparece apenas a nível imagético em *SuperDrag*s é o da *Grávida de Taubaté* que é utilizado para remeter à existência de alguma mentira e a sua operacionalidade compreende a junção da locução adjetiva “*de Taubaté*” no substantivo que se quer embutir o sentido de falso. E, uma última referência que permanece apenas no plano imagético na série, na verdade, que vale aqui ser explanada por se encontrar presente no universo LGBTI+, apesar de não ser um *meme*, é a aparição de três *youtubers* cujos conteúdos produzidos são voltados mais para o público composto por lésbicas, gays, bissexuais e afins (ver Figuras 214, 215, 216 e 217 em Anexo I).

## Considerações finais

Em suma, o objetivo central dessa pesquisa foi apreender estabelecer como o discurso LGBTI+ se apresenta na construção da narrativa do seriado *SuperDrags* analisando discursivamente os enunciados desse discurso, do discurso religioso e do discurso erótico, além da intertextualidade presentes também na narrativa seriada. Antes de debruçarmos propriamente em nosso objeto, a confecção dos capítulos dessa pesquisa foi pautada, primeiramente, num panorama geral de como como a lógica televisiva e a revolução tecnológica influenciaram e ainda influenciam na construção do gênero ficcional seriado. Em seguida, especificamente, abordou-se a maneira pela qual o seriado *SuperDrags* constrói sua narrativa, emergindo a temática LGBTI+ usando o humor, a ironia e os estereótipos. Mais tarde, circundou-se as relações de gênero e de sexo por elas figurarem em toda a narrativa do produto cultural audiovisual seriado estudado e por fim, a metodologia e a análise foram apresentadas de maneira tal perfilar o objetivo principal do estudo.

Tendo em vista o debate sobre o gênero ficcional seriado, foi possível indicar com ponderações que a televisão sobreviveu às mudanças oriundas da era da globalização desde de que houvesse uma adaptação no modo de produzir seus produtos culturais. Especificamente, quanto aos produtos audiovisuais seriados e ao gênero ficcional que lhes compõem, pode-se afirmar que as modificações aconteceram de maneira a cada vez mais desenvolver o protagonismo do consumidor. A partir da necessidade da audiência televisiva, principalmente norte-americana, em legitimar a realidade ficcional, o próprio *storytelling* sofreu alterações que iniciaram um processo de configuração de uma narrativa complexa aos produtos culturais em série.

Aliado a isso, o surgimento de mecanismos e ferramentas digitais que promovem a onipresença da internet e afetam a máquina televisiva renovando-a com sua hipertelias proporcionam interferências no modo de produção, distribuição e consumo, notadamente, dos produtos culturais audiovisuais seriados. Por assim dizer, hoje, podemos afirmar que essa perspectiva da presença de uma narrativa complexa, que perpassa a estrutura e as fronteiras das narrativas ficcionais, interligando as indústrias criativas, as atualizações tecnológicas e a compreensão dos espectadores, se estende para fora das séries somente televisivas e acaba por acrescer as séries produzidas por outros meios de produção de conteúdo audiovisual ficcional, como é o caso da *Netflix*.

Para tanto que essa nova cadeia de possibilidades de produção, distribuição e consumo de produtos audiovisuais seriados só comprova a existência de uma cultura das séries engendrada na sociedade. A proposta de Silva (2014, p. 243) para uma cultura de séries prevê condições que estão cada dia mais explícitas na dinâmica que envolvem os produtos culturais audiovisuais seriados. Quanto à *SuperDrags*, é possível dizer que a série

é um dos artefatos culturais dessa cultura das séries, já que as condições de existência reverberam no produto, uma vez que nosso objeto de estudo apresenta uma complexidade narrativa; está comprometido com o contexto tecnológico por sua distribuição e promoção envolverem aparatos ligados à tecnologia e vincula-se a modos de consumo, participação e crítica diferentes dos tradicionais configurados pela máquina televisiva.

Sendo uma animação voltada para o público adulto, nosso objeto de estudo, denota importância à construção de uma narrativa convincente que alinhada a busca da representação do realismo, torna-se capaz de ser um canal de comunicação entre os indivíduos. Para tanto, *SuperDrags*, com a linguagem animada e com o desenvolvimento de estratégias narrativas consegue indicar a passagem de tempo, expor a sequência de acontecimentos, comprimir e especificar eventos narrativos, convidar o espectador a uma interpretação, materializar elementos físicos da narrativa a fim de colaborar para a apreensão de sentido, e, principalmente, introduzir conteúdos contemporâneos ao debate (Wells, 1998).

Ademais, *SuperDrags*, na construção de sua história, utiliza a maior parte do tempo um senso humorístico para atingir o debate sobre as temáticas LGBTI+. Em relação à argumentação sobre o humor realizada nessa pesquisa e ao nosso objeto de estudo, é importante ponderar que é necessário reconhecer a polivalência do riso já que ele é constantemente relacionado à comicidade, porém pode ou não ser o resultado de um processo humorístico. É importante recordar que se identificou uma correspondência entre o humor da série e a explanação da teoria da incongruência, que defende basicamente que o humor é fruto da percepção de uma incongruência em dada situação. Com isso, é trivial recordar que os atores envolvidos num ato humorístico, ou seja, o enunciador, o destinatário e o alvo juntos à temática da situação humorística compõem a conveniência de ocorrência do humor. Logo, as escolhas, tanto linguísticas como discursivas, relacionadas a esses aspectos condicionantes podem inferir consequências nos efeitos da situação dada como humorística. Vale ainda retomar que em *SuperDrags* o principal efeito humorístico reconhecível é o cínico, ou seja, aquele em que o enunciador humorístico assume mais fortemente sua posição em relação ao determinado tópico delatado pelo humor (Charaudeau, 2006).

Ainda, especificamente, durante os entraves narrativos de *SuperDrags*, é possível, conforme o que foi explicitado sobre o humor, reportar que o enredo da série utiliza da ironia também como uma ferramenta para gerar humor já que nela se prevê um jogo semântico que propõe incoerências as quais, por fim, provocam incongruências, e consequentemente humor (Charaudeau, 2006, pp. 32-35).

Ainda a partir da narrativa de *SuperDrags* se discutiu nessa pesquisa os estereótipos, tópico que juntamente ao humor e à ironia, integra nosso objeto de estudo. Sendo assim, segundo a visão de alguns autores da teoria da incongruência, pode-se aferir que os estereótipos podem ser considerados pistas no processo de resolução das incoerências nas



enunciações dos atos humorísticos; afinal, a capacidade simbólica referencial que os estereótipos detêm é um artifício muito valioso principalmente para a mídia, que se instaura como uma arena onde discursos circulam. Para tanto, brevemente, a relação que os meios de comunicação mantêm com os estereótipos foi abordada visto que nosso objeto de estudo se enquadra como um produto cultural midiático que pode ou não ecoar em sua narrativa efeitos de sentidos que corroborem o referencial que o estereótipo carrega em nível de um espaço público midiático.

Tal como identificamos, existe um universo de produtos culturais, pautados ou não na animação, muito maior que o de *SuperDrags* tanto referentes as questões voltadas às transformações do gênero ficcional seriado que estrutura a narrativa, quanto propriamente à temática LGBTI+ acometida nos enredos. Entretanto, apesar de não ter um caráter pioneiro quanto à discussão, especificamente, relacionada à regulação de gênero e de sexo, a abordagem adotada por *SuperDrags* em como repercutir essa tônica é que a faz ser desbravadora.

Nesse momento, é importante retomar que nossa pesquisa quanto à discussão sobre gênero e sexualidade se fundamentou pelo viés da Teoria Queer que defende a desmistificação discursiva do binarismo de gênero e de sexo encontrados na sociedade e que por meio da heterossexualidade compulsória e heteronormatividade exercem poder na ordem social, cultural e política. Dessa maneira, é conveniente destacar que por conta do debate sobre gênero e sexo, o corpo se torna um assunto importante visto que ele é uma superfície permeável e regulada pelas noções de gênero e de sexo (Butler, 2003, p. 198).

Em *SuperDrags*, há durante toda a construção tanto das personagens como da narrativa, a busca pelo confronto dos ideais queer com as ideias que defendem o conservadorismo dicotômico das normas previstas na regulação de gênero e sexo e são nesses conflitos que o discurso da série se apropria do humor, da ironia e da articulação dos estereótipos para explicitar uma subversão das normas reguladoras instauradas pela heterossexualidade e heteronormatividade. Ademais, o foco desse estudo tendo como aporte teórico-analítico a Análise do Discurso é exatamente compreender como acontece o processo de tentativa de subversão por meio da linguagem utilizada na enunciação de cada discurso.

Quanto à parte analítica de nosso trabalho, foi possível apreender a maneira pela qual o discurso LGBTI+, o discurso religioso, o discurso erótico e os elementos intertextuais circulam e compõem o discurso de *SuperDrags*. Portanto, mais uma vez, recupera-se a ideia de que os dizeres não têm apenas o caráter de mensagens a serem decodificadas, afinal carregam consigo efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas além de apresentarem vestígios sócio-históricos que podem ser apreendidos.

Para tanto, o discurso LGBTI+ que circula em *SuperDrags* busca principalmente reverberar o teor de resistência e de empoderamento que a comunidade busca ao se

estabelecer na sociedade propondo um novo sentido às palavras que antigamente serviam para referenciar de modo difamatório os membros do grupo social, principalmente, as lésbicas e os gays. Ademais, dentro da própria comunidade LGBTI+, a série sugere que o contributo de todos os membros representados pela sigla seria o ideal para que houvesse uma auditoria das normas reguladoras de gênero e de sexo as quais, por sua vez, dominam a construção identitária dos indivíduos enraizando a discriminação e o preconceito para com aqueles que não seguem a ordem preestabelecida. Lembrando ainda que a dominação dos padrões estéticos também atinge a comunidade LGBTI+ e deve ser suprimida por configurar-se de maneira opressiva tal como a regulação de gênero e de sexo.

No que ainda diz respeito ao discurso LGBTI+, é conveniente relembra que o seriado ao optar por retratar a mídia e a figura religiosa como uma influência midiática na narrativa consegue também representar o cenário sócio-político-cultural instaurado no Brasil, país produtor da série e que ambienta a sua narrativa. Fazendo essa representação, mais uma vez, o discurso LGBTI+ emerge de maneira a ser resistência perante a pensamentos tradicionais e conservadores que defendem a regulação binária de gênero e de sexo não só a nível social, mas cultural e principalmente, político, por estar sendo um amplificador da realidade acometida à comunidade LGBTI+ no Brasil.

Quanto ao discurso religioso presente em *SuperDrags*, pode-se afirmar que com a equiparação do discurso religioso cristão, tradicional e conservador que abnega uma boa receptividade às pessoas LGBTI+ com o período histórico jurássico da história da evolução do mundo, é possível depreender que essa visão religiosa, que necessita alocar as temáticas de gênero e sexo em gavetas rotuladas de maneira a supervalorizar a heterossexualidade e a heteronormatividade, tem uma fundamentalização tão retrograda a ponto de ser similar à concepção de dinâmica de vida da era jurássica. Ademais, pode-se ainda afirmar que a gana religiosa em fazer o mundo se tornar um só continente de novo deixa implícito a vontade de mitigar a diversidade entre os sujeitos, e consequentemente, sua pluralidade.

Uma vez que a intenção de *SuperDrags* é subverter esse discurso religioso tradicional e conservador extremista por meio de ferramentas humorísticas, irônicas e estereotipadas, constata-se, repetidamente na narrativa da série, a proposta de intercambiar elementos do discurso erótico nessa concepção religiosa extremista contida num discurso religioso de cunho cristão. Com isso, a série, além de intercambiar esses elementos de viés erótico com a formação discursiva religiosa cristã, no caso, incitando o humor, a ironia e a articulação dos estereótipos, é capaz de se posicionar como um produto cultural cujo discurso defende aqueles que são afligidos pelos flagelos da regulação de gênero e sexo perturbando não só o discurso religioso cristão, radical e extremista, mas também outros âmbitos sócio-culturais-políticos.

Quanto ao discurso religioso de cunho afro-brasileiro, pode-se atinar a sua boa recepção àqueles que compõem a parcela excluída por não seguirem a regra binária da heterossexualidade compulsória e nem da heteronormatividade. E, conseqüentemente, destaca-se então a influência dessas religiões de matrizes afro-brasileiras na constituição do pajubá, conhecido como a língua utilizada pelos membros da coletividade LGBTI+.

O que concerne o discurso erótico, vale reforçar que sua formação é oriunda de sentidos que são referentes às relações que mantêm com o discurso LGBTI+ e religioso. Sendo assim, o universo erótico, uma vez inserido no discurso LGBTI+ e religioso, tanto o de matriz cristã como o de matriz afro-brasileira, tonifica as questões humorísticas, irônicas e estereotipadas que se encontram na produção discursiva de *SuperDrags*.

E, não menos importante, é oportuno ressaltar que a maioria dos elementos intertextuais presentes no discurso de *SuperDrags* pertence à formação discursiva LGBTI+. Dado isso, a intertextualidade opera como mais um mecanismo que promove o humor na série, além de, em alguns momentos, ser a responsável por instaurar a ironia. Também, os elementos intertextuais ressaltados na análise, por se valerem de estereótipos na construção de seus sentidos e na sua própria operacionalidade, evidenciam o desejo da narrativa de *SuperDrags* em desconstruir o sentido maléfico que, majoritariamente, detêm alguns desses estereótipos, principalmente aqueles referentes a comunidade LGBTI+, substituindo o sentido depreciativo por um viés de resistência e empoderamento.

Ainda é válido ressaltar que o contexto sócio-político brasileiro contemporâneo, no qual nosso objeto de estudo está instaurado, problematiza essa discussão de temáticas relacionadas ao gênero e ao sexo por conta do teor conservador e tradicional que têm se proliferado nos discursos de muitas pessoas pelo país. Tal condição pode servir como um dos motivos da recusa da *Netflix* em renovar *SuperDrags* para uma segunda temporada, apesar de a produtora ter usado outras razões como justificativas para o cancelamento da série, como os baixos níveis de audiência atingidos e a qualidade da produção da animação<sup>102</sup>. O que essa abertura de interpretações sobre o cancelamento de *SuperDrags* reforça é que mais uma vez a discussão de pautas ligadas a comunidade LGBTI+, e principalmente aquelas que tangem as questões de gênero e de sexo, devem ser paulatinamente inseridas na agenda pública de maneira a alcançar mais visibilidade e discutibilidade.

Conforme dito anteriormente, *SuperDrags*, por meio do uso de ironias, de situações humorísticas e de estereótipos, a todo momento, na narrativa, busca reproduzir hiperbolicamente o discurso religioso, o discurso erótico em relação ao discurso LGBTI+ de modo ser uma referência quanto à resistência e ao empoderamento daqueles que são excluídos, principalmente, por não seguirem as diretrizes estabelecidas pela regulação de

---

<sup>102</sup> Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2018/12/super-drags-animacao-brasileira-e-cancelada-pela-netflix-e-nao-tera-segunda-temporada>. Acesso em: 04 de dez. de 2019.

gênero e sexo que imperam e que reverberam o binarismo como a única opção correta de um indivíduo construir sua identidade de gênero e de sexo. Nesse espectro, *SuperDrag*s consegue sendo um produto cultural audiovisual seriado, então, incitar o entretenimento, mas também, instigar a discutibilidade sobre a dominação engendrada pelas regras de gênero e de sexo, pautas importantes de serem debatidas para comunidade LGBTI+ a um nível que ultrapasse somente a própria comunidade, atingindo mais camadas da sociedade a fim de propagar a aceitação e a não-discriminação dessa parcela social. Com isso, pontua-se ainda o desejo de que estudos como esse sejam cada vez mais incentivados pois uma discussão científica, tal como é realizada pelos estudos de gênero e por nossa pesquisa, que especificamente versa sobre corpo, gênero e sexo, podem servir como um estalo inicial para compreender melhor como essas problemáticas podem se (re)arranjar na sociedade.

## Referências

- Alavarce, C. D. S. (2009). *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara/SP, Brasil.
- Anderson, D. K. (Prod.) & Docter, P. (Dir.). (2001). *Monsters, Inc.* EUA: Pixar Animation Studios.
- Aristoteles. (2005). *Retórica*. [Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena], Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM).
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. & Raskin, V. (1991). Script theory revis (it) ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor-International Journal of Humor Research*, 4(3-4), 293-348.
- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. 2ª ed., Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Barbosa, M. (2007). Televisão, narrativa e restos do passado. In: *E-Compós*, 8. doi.org/10.30962/ec.138.
- Barbosa Júnior, A. L. (2011). *Arte da Animação: técnica e estética através da história*. 3ª ed, São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Barroco, M. L. S. (2015). Não passarão! Ofensiva neoconservadora e Serviço Social. *Serviço Social & Sociedade*, (124), 623-636.
- Beauvoir, S. (1967). *O segundo sexo: experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Beattie, J. (1778). *Essays on poetry and music, as they affect the mind, on laughter, and ludicrous composition, on the utility of classical learning*. Edinburgh: printed for E. and C. Dilly, in London; and W. Creech, in Edinburgh.
- Bell, E. (1995). Somatexts at the Disney shop: Constructing the pentimentos of women's animated bodies. In: Elizabeth Bell, Lynda Haas, Laura Sells (Eds.). *From Mouse to Mermaid: The politics of film, gender and culture*, pp. 107-124. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Bergson, H. (2002). *Le rire: essai sur la signification du comique*. (version numérique par Bertrand Gibier). Chicoutimi: Université du Québec.
- Berkowitz, D., & Belgrave, L. L. (2010). "She works hard for the money": Drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality. *Journal of Contemporary Ethnography*, 39, 159–186.
- Berlant, L. & Freeman, E. (1993). "Queer Nationality". In: Michael Warner, (Org.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Birman, P. (1995). *Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Editora da UREJ.

- Bourdieu, P. (1998). *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braidotti, R. (2002). Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Labrys, estudos feministas*, 1(2), 1-16.
- Butler, J. P. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, J. P. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cádima, F. R. (1998). Ficções em série: fragmentos do dispositivo logotécnico da televisão. In: Paulo Filipe Monteiro (Org.). *Revista de Comunicação e Linguagens: Dramas*, pp. 229-241. Lisboa: Ed. Cosmos.
- Calabrese, O. (1999). *La Era Neobarroca*. [Trad. Anna Giordano]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Canemaker, J. (2018). *Winsor McCay: his life and art*. EUA: CRC Press.
- Castells, M. (2003). *A Galáxia na Internet: Reflexões sobre Negócios, Internet e Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Charaudeau, P. (2006). Des catégories pour l'humour?. *Revue Questions de communication*, (10), pp. 19-41.
- Charaudeau, P. (2007). Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: Henry Boyer (Dir.). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: L'Harmattan. Consultado em 22 de junho de 2019 no site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. Disponível em: [www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html](http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html).
- Charaudeau, P. (2011). Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments. In: Maria Dolores Vivero Garcia (Dir.). *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, pp. 9-43, Paris: L'Harmattan.
- Chidiac, M. T. V. & Oltramari, L. C. (2004). Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de psicologia*, 9(3), 471-478.
- Christie, I. (2011). *Blackton, James Stuart (1875-1941)*. doi.org/10.1093/ref:odnb/65533.
- Colonna, V. (2010). *L'Art des Séries Télé: Ou Comment Surpasser Les Américains*. Paris: Payot & Rivages.
- Crafton, D. (1990). *Emile Cohl, caricature, and film*. EUA: Princeton University Press.
- Dawkins, R. (1978). *O Gene Egoísta*. [Trad. Geraldo Florsheim]. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Universidade da Universidade de São Paulo.
- Derrida, J. (2001). *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Derrida, J. (2004). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- DelGaudio, S. (1980). Seduced and reduced: Female animal characters in some Warners' cartoons'. In: Danny Peary & Gerald Peary (Eds.). *The American Animated Cartoon*, pp. 211-217. New York: E.P. Dutton.

- Dobson, T. (1994). *The film-work of Norman McLaren*. (Doctoral thesis). University of Canterbury, Christchurch, Canterbury, New Zealand.
- Dolan, J. (1985). Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?. *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2(2), 5-11.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Durkheim, É. (1996). *As formas elementares da vida religiosa - o sistema totêmico da Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ermida, I. C. D. C. A. (2002). *Humor, linguagem e narrativa: para uma análise do discurso literário cômico*. Tese de doutorado. Braga: Universidade do Minho.
- Evans, E. (2011). *Transmedia television: audiences, new media, and daily life*. Nova York/Londres: Routledge.
- Fontanella, T. (2010). A arte do pompoarismo: auto-conhecimento, prazer e alegria. In: *Anais de Encontro Paranaense Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais*. Curitiba: Centro Reichiano.
- Foucault, M. (1979). Sobre a História da Sexualidade. In: Michel Foucault, *Microfísica do poder*. pp. 243-277. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (1988). *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso*. 5ª ed., São Paulo: Edições Loyola.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. [Trad. Luiz Felipe Baeta Neves]. 7ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Frye, M. (1983). *Politics of Reality*. Canada: Crossing Press.
- Gagné, P. & Tewksbury, R. (1996). No "Man's" Land: Transgenderism and the Stigma of the Feminine Man. In: Marcia Texler Segal & Vasilikie P. Demos (Eds.), *Advances in Gender Research Vol. 1*. pp. 115-155, EUA: JAI Press Inc..
- Garber, M. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: John Wiley & Sons.
- Goldstein, J. H., Suls, J. M., & Anthony, S. (1972). Enjoyment of specific types of humor content: Motivation or salience. In: Jeffrey H. Goldstein & Paul E. McGhee (Eds.). *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, pp. 159-171. New York and London: Academic Press.
- Greaf, C. (2016). Drag queens and gender identity. *Journal of Gender Studies*, 25(6), 655-665.
- Guimarães, C. R. L. (2018). *Transformações ao longo do movimento animado: a metamorfose*. [Dissertação de mestrado]. Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. EUA: Duke University Press.

- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Halperin, D. M. (1990). *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Henry, P. (1997). Os Fundamentos Teóricos da "Análise Automática do Discurso" de Michel Pêcheux (1969). In: Françoise Gadet & Tony Hak (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso - uma introdução à obra de Michel Pêcheux*, pp. 13-38, 3ª ed., Campinas/SP: Editora da Unicamp.
- Hirschman, E. C., & Sanders, C. R. (1997). Motion pictures as metaphoric consumption: How animal narratives teach us to be human. *Semiotica*, 115(1-2), 53-80.
- Horowitz, K. R. (2013). The trouble with "queerness": Drag and the making of two cultures. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(2), 303-326.
- Holensteins, E. (1978). *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. [Trad. Roberto Cortes de Lacerda]. Rio de Janeiro. Zahar Editores.
- Houaiss, A. & Villar, M. de S. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: An introduction*. New York: NYU Press.
- Jayme, J. G. (2010). Travestis, Transformistas, Drag queens, Transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero. In: Ana Lucia Castro (Org.). *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*, pp. 167-196. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica.
- Jeffords, S. (1995). The curse of masculinity. In: Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (Eds.). *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*, pp. 161-173. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Kafka, F. (1987). Before the Law. In: Alan Udoff (Org.), *Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kant, I. (1992). *Crítica da faculdade do juízo*. (Antônio Marques & Valério Rohden, Trans.) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Keating, G. (2012). *Netflixed: The epic battle for America's eyeballs*. New York: Penguin.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC.
- Lacalle, C. (2011). As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet. *MATRIZES*, 3(2), 79-102. doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p79-102
- Landes, R. (1940). A cult matriarchate and male homosexuality. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 34, 386-397.



- Léon, B. (2014). La televisión: un medio de información y entretenimiento en la encrucijada digital. In: Léon, B. (Coord.) *Detrás de las cámaras*. pp. 13-22, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones: Salamanca.
- Lévi-Strauss, C. (1957). *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi.
- Lexikon, H. (1997). *Dicionário de símbolos*. [Trad. Erlon José Paschoal]. São Paulo: Cultrix.
- Lima, C. H. L. (2017). *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires.
- Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. Nova Iorque: Free Press.
- Lorber, J. (1994). *Paradoxes of Gender*. New Haven: Yale University Press.
- Lorber, J. (1999). Crossing Borders and Erasing Boundaries: Paradoxes of Identity Politics. *Sociological Focus*, 32(4), 355-370.
- Louro, G. L. (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Lotz, A. D. (2007). *The television will be revolutionized*. New York: NYU Press.
- Lysardo-Dias, D. (2006). O discurso do estereótipo na mídia. In: Wander Emediato; Ida Lúcia Machado & William Augusto Menezes (Orgs.). *Análise do Discurso: Gêneros, Comunicação e Sociedade*. pp. 25-36, Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE-UFMG.
- Lysardo-Dias, D. (2007). A construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira. *Stockholm Review of Latin American Studies*. 2, 25-35.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac.
- Martin, R. A. (2007). *The psychology of humor: an integrative approach*. USA: Elsevier.
- Martin-Barbero, J. & Rey, G. (2001). *Os exercícios do ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC.
- Maltz, R. (1998). Real butch: The performance/performativity of male impersonation, drag kings, passing as male, and stone butch realness. *Journal of Gender Studies*, 7(3), 273-286.
- Mercier-Leca, F. (2003). *L'ironie*. Paris: Hachette Éducation.
- Miller, T. (2009). A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: João Freire Filho (Org.). *A TV em transição*. pp. 9-25, Porto Alegre: Sulina.
- Mittel, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, 5(2), 29-52. doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52.
- Miskolci, R. (2009). A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, 11(21), 150-182.
- Miskolci, R. (2012). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Moscovici, S. (1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF.

- Mott, L. (1999). A igreja e a questão homossexual no Brasil. *Mandrágora*, 5, 37-41.
- Muecke, D. C. (1982). *Irony and the Ironic*. New York: Routledge.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murray, S. E. (1994). Dragon Ladies, Draggin' Men: Some Reflections on Gender, Drag and Homosexual Communities. *Public Culture*, 6(2), 343-363.
- Nelmes, J. (2012). Gender and Film. In: Jill Nelmes (Ed.). *Introduction to film studies*, pp. 269-298, London: Routledge.
- Netflix. (2018). *About Netflix: a Netflix é líder em conteúdos digitais desde 1997*. [Site institucional]. Recuperado de: <https://bit.ly/2D618gs>. Acedido em 30 de abril de 2019.
- Netflix Brasil. (2018, Outubro 23). Super Drags | Featurette | Netflix. [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://goo.gl/S3QNjj>. Acesso em 22 de agosto de 2019.
- Neto, A. G. C. (2006). *A Linguagem no Candomblé: uma visão sobre a cultura africana nos terreiros de Candomblé do Distrito Federal*. [Monografia]. Centro Universitário de Brasília, Brasília, Brasil.
- Newton, E. (1972). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nöth, W. (1999). *A semiótica no século XX*. 2ª ed., São Paulo: Annablume.
- Oliveira, S. R. N. (2007). *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: EdUnB.
- Orlandi, E. P. (2007a). *Interpretação; Autoria, Leitura e Efeitos do trabalho simbólico*. 5ª ed., Campinas/SP: Pontes.
- Orlandi, E. P. (2007b). *A Forma do Silêncio: o movimento dos sentidos*. 6ª ed., Campinas/SP: Editora da Unicamp.
- Orlandi, E. P. (2009). *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 8ª ed., Campinas/SP: Pontes.
- Padmanabhan, V. N.; Wang, H. J.; Chou, P. A. & Sripanidkulchai, K. (2002). Distributing streaming media content using cooperative networking. In: *Proceedings of the 12th international workshop on Network and operating systems support for digital audio and video*, pp. 177-186. doi.org/10.1145/507670.507695
- Pêcheux, M. (1990). Remontons de Foucault à Spinoza. In: Denise Maldidier, *L'Inquiétude du Discours*, pp. 245-260. Paris: Centres.
- Pêcheux, M. (1997). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3ª ed., Campinas/SP: Editora da UNICAMP.
- Pêcheux, M. (2006). *O discurso: acontecimento ou estrutura*. (Trad. Eni Puccinelli Orlandi) Campinas/SP: Pontes.
- Pêcheux, M. & Fuchs, C. (1997). A propósito da análise automática do discurso (1975). In: Françoise Gadet & Tony Hak (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso – uma*

*introdução à obra de Michel Pécheux*, pp. 163-252, 3ª ed., Campinas/SP: Editora da Unicamp.

Pereira, M. (Prod.) & Mahanski, A. (Dir.). (2018). *SuperDrags*. Brasil: Combo Estúdio.

Perrault, C. (2012). *Perrault's Fairy Tales*. (Translation: Amelia E. Johnson and illustrated by Gustave Doré). United States: Courier Corporation.

Pikkov, Ü. (2010). *Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film*. [Translation: Eva Närepea]. Estonia: Estonian Academy of Arts.

Póvoas, R. C. (1989). *A Linguagem do Candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Livraria José Olímpio.

Preciado, B. (2010). Entrevista com Beatriz Preciado [Entrevista concedida a Jesús Carrillo]. *Revista Poiésis*, 15, 47-71.

Putnam, H. (1975). *Mind, language and reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Recuero, R. C. (2006). Memes e Dinâmicas Sociais em Weblogs: informação, capital social e interação em redes sociais na Internet. *Intexto*, 2(15), 1-16.

Recuero, R. C. (2007). Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia. *Revista FAMECOS*, 32, 23-31.

Reis, T. (Org.) (2018). *Manual de Comunicação LGBTI+*. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI/GayLatino.

Rhimes, S.; Driscoll, M. & Gordon, M. (Prods.) & Washington, D. (Dir.). (2015). The Sound of Silence. (Temporada 12, ep. 9). *Grey's Anatomy* [Serie]. 3 DVD (43 min.), son., color., USA: Produtora ABC.

Riani, C. (2002). *Linguagem & cartum... tá rindo do quê? um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora da UNIMEP.

Rupp, L. J., & Taylor, V. (2003). *Drag queens at the 801 Cabaret*. University of Chicago Press.

Rupp, L. J., & Taylor, V. (2006). Learning from drag queens. *American Sociological Association*, 5, 12-17.

Rupp, L. J., Shapiro, E. L. & Taylor, V. (2010). Drag queens and drag kings: The difference gender makes. *Sexualities*, 13, 275-294.

Schacht, S. P. (1998). The Multiple Genders of the Court: Issues of Identity and Performance in a Drag Setting. In: Steven P. Schacht & Doris Ewing (Eds.), *Feminism and Men: Reconstructing Gender Relations*, pp. 202-224. New York: New York University Press.

Schacht, S. P. (2000). Gay Masculinities in a Drag Community: Female Impersonators and the Social Construction of "Other". In: Peter M. Nardi (Ed.), *Gay Masculinities*, pp. 247-268. Newbury Park, CA: SAGE.

Schacht, S. P. (2002a). Four Renditions of Doing Female Drag: Feminine Appearing Conceptual Variations of a Masculine Theme. In: Patricia Gagné & Richard Tewksbury (Eds.), *Gendered Sexualities: Advances in Gender Research Vol. 6*, pp. 157-180. New York: JAI Press.

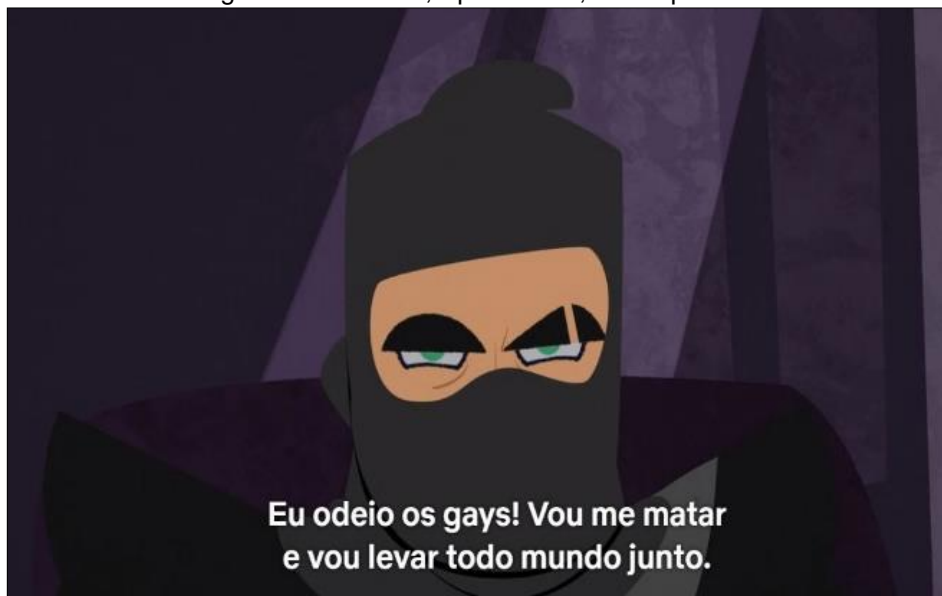
- Schacht, S. P. (2002b). Turnabout: Gay Drag Queens and the Masculine Embodiment of the Feminine. In: Nancy Tuana, et al. (Eds.), *Revealing Male Bodies*, pp. 155-170. Bloomington: Indiana University Press.
- Schopenhauer, A. (1966). *The World as Will and Representation Vol. 2*. New York: Dover Publications.
- Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Selden, B. (1989). *The story of Walt Disney: Maker of magical worlds*. EUA: Yearling.
- Sells, L. (1995). Where do the mermaids stand. In: Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (Eds.). *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*, pp. 175-192. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas [SEBRAE]. *Economia Criativa: O Crescente Mercado da Animação no Brasil*. Disponível em: [http://www.sebraemercados.com.br/wpcontent/uploads/2015/10/2014\\_08\\_14\\_BO\\_Julho\\_EC\\_Animacao\\_pdf.pdf](http://www.sebraemercados.com.br/wpcontent/uploads/2015/10/2014_08_14_BO_Julho_EC_Animacao_pdf.pdf).
- Shah, A.; Wedge, C. (Prods.) & Saldanha, C. (Dir.). (2009). *Ice Age: Dawn of the Dinosaurs*. EUA: Blue Sky Studios.
- Shapiro, E. I. (2006). *Performing Politics: Gender, Sexuality, Political Consciousness and the Transformation of Identity*. [Master's Dissertation] University of California, Santa Barbara, USA.
- Shapiro, E. I. (2007). Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities. *Gender & Society*, 21(2), 250-271.
- Silva, M. V. B. (2014). Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, 14(27), 241-252. doi.org/10.1590/1982-25542014115810
- Souza Filho, W. J. (2015). A influência da tecnologia na transformação da televisão no século XXI. In: Paulo Serra; Sônia Sá & Washington Souza Filho (Orgs.), *A Televisão Ubíqua*, pp. 83-104. Covilhã: Labcom.
- Spencer, C. (Prod.); Howard, B.; Moore, R. & Bush, J. (Dir.). (2016). *Zootopia*. EUA: Walt Disney Animation Studios.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sontag, S. (1964). Notes on Camp. *The Partisan Review*, 31(4), 515-530.
- Suls, J. M. (1983). Cognitive processes in humor appreciation. In: Paul E. McGhee & Jeffrey H. Goldstein (Eds.). *Handbook of humor research Vol. 1*, pp. 39-57. New York-Verlag: Springer.
- Tewksbury, R. (1993). Men Performing as Women: Explorations in the World of Female Impersonators. *Sociological Spectrum*, 13(4), 465-486.

- Tewksbury, R. (1994). Gender Construction and the Female Impersonator: The Process of Transforming "He" to "She". *Deviant Behavior: An Interdisciplinary Journal*, 15(1), 27-43.
- Torrão Filho, A. (2000). A religião e a homossexualidade ao longo da história. In: Amílcar Torrão Filho. *Tríades galantes, fanchonos e militantes: homossexuais que fizeram história*. pp. 264-277. São Paulo: GLS/Summus.
- Trevisan, J. S. (2004). *Devassos no Paraíso - A Homossexualidade no Brasil da Colônia à Atualidade*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Editora Record.
- Troka, D.; LeBescoe, K. & Noble, J. (Eds.). (2002). *The Drag King Anthology*. New York: Harrington Park.
- Uricchio, W. (2009). Contextualizing the broadcast era: nation, commerce, and constraint. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 625(1), 60-73. doi.org/10.1177/0002716209339145
- Vencato, A. P. (2002). Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da ilha de Santa Catarina. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis/SC, Brasil.
- Vencato, A. P. (2009). "Existimos pelo prazer de ser mulher": uma análise Crossdresser Club. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/RJ, Brasil.
- Volcano, D. L. & Halberstam, J. (1999). *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail.
- Walters G.; Gotoh, J. (Prods.); Stanton, A. & Unkrich, L. (Dirs.). (2003). *Finding Nemo*. EUA: Pixar Animation Studios.
- Warner, M. (Ed.). (1993). *Fear of a Queer Planet: queer politics and social theory*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Warner, M. (2000). *The trouble with Normal: sex, politics, and ethics of queer life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wells, P. (1997). Body consciousness in the films of Jan Svankmajer. In: Jeyne Pilling (Ed.). *A Reader in Animation Studies*, pp. 177-194, EUA: Indiana University Press.
- Wells, P. (1998). *Understanding animation*. London: Routledge.
- Wells, P. (2012). The Language of Animation. In: Jill Nelmes (Ed.). *Introduction to film studies*, pp. 229-259, London: Routledge.
- Williams, R. (2004). *Television: Technology and cultural form*. Londres: Routledge.

## Anexos

### ANEXO I - Lista de Figuras: *frames da série SuperDragos..*

Figura 1: *Frame 01*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski(2018).

Figura 2: *Frame 02*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 3: *Frame 03*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 4: *Frame 04*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 5: *Frame 05*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 6: *Frame 06*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 7: *Frame 07*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 8: *Frame 08*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 9: *Frame 09*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 10: *Frame 10*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 11: *Frame 11*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 12: *Frame 12*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 13: *Frame 13*, Episódio 03, 1ª temporada.



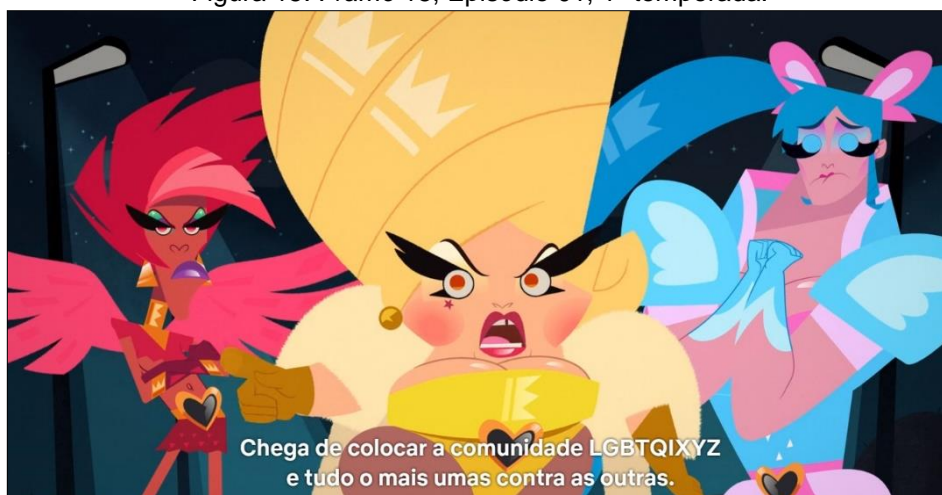
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 14: *Frame 14*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 15: *Frame 15*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 16: *Frame 16*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 17: *Frame 17*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 18: *Frame 18*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 19: *Frame 19*, Episódio 02, 1ª temporada.



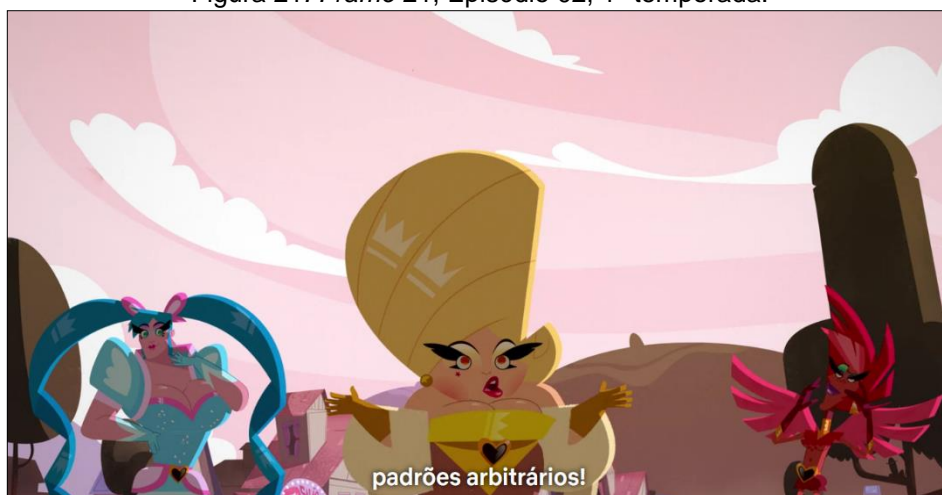
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 20: *Frame 20*, Episódio 02, 1ª temporada.



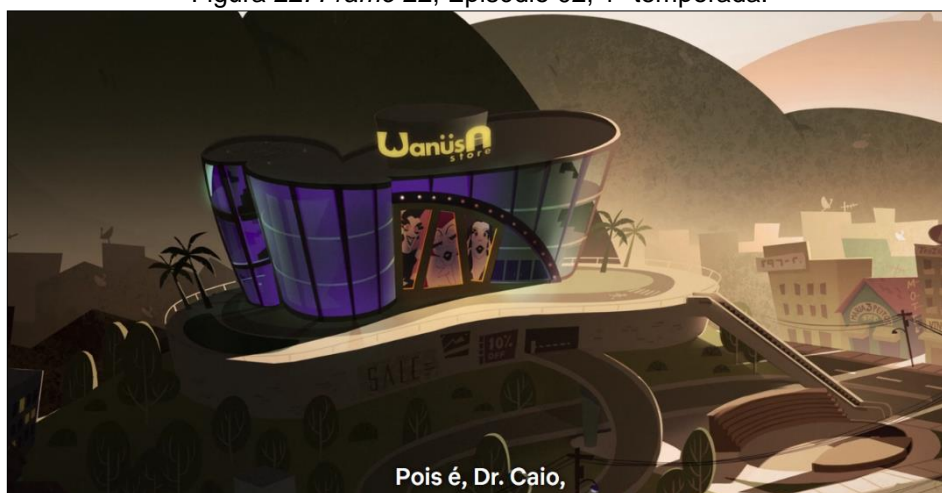
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 21: *Frame 21*, Episódio 02, 1ª temporada.



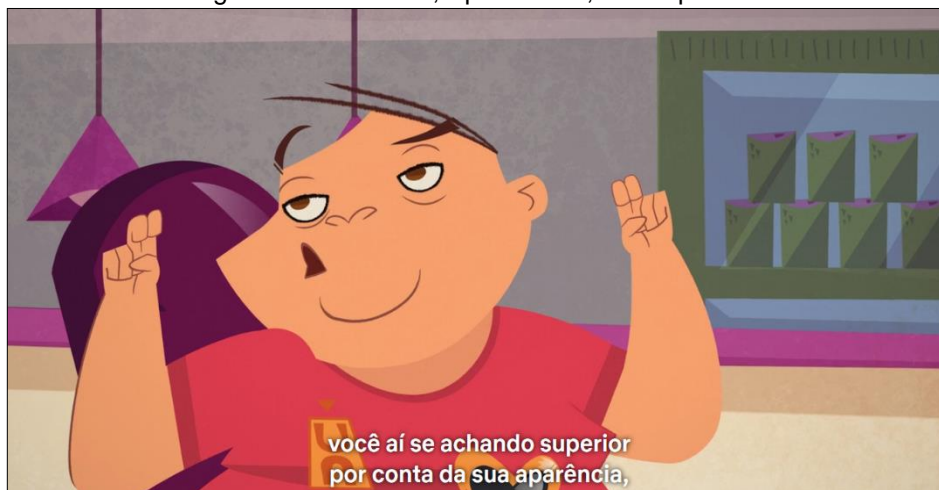
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 22: *Frame 22*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 23: *Frame 23*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 24: *Frame 24*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 25: *Frame 25*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 26: *Frame 26*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 27: *Frame 27*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 28: *Frame 28*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 29: *Frame 29*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 30: *Frame 30*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

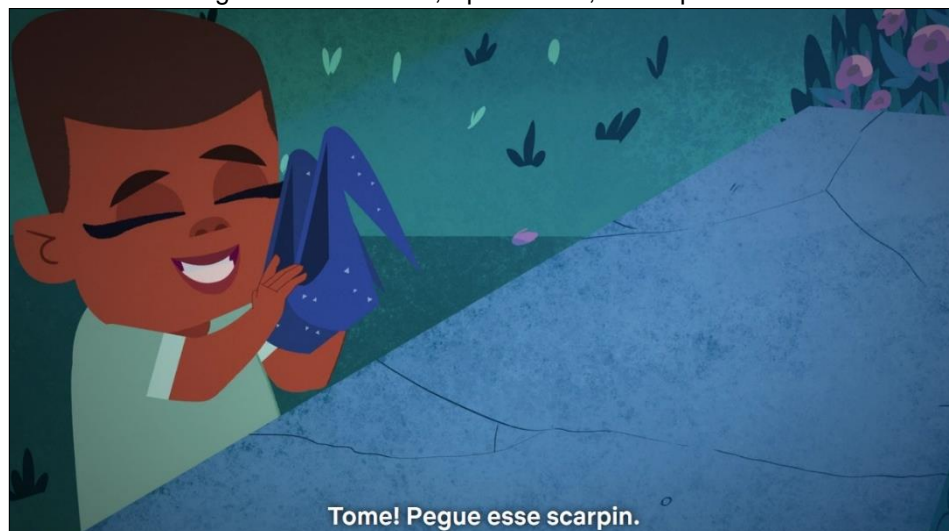


Figura 31: *Frame 31*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 32: *Frame 32*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 33: *Frame 33*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 34: *Frame 34*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 35: *Frame 35, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 36: *Frame 36, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 37: *Frame 37, Episódio 05, 1ª temporada*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 38: *Frame 38, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 39: *Frame 39, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 40: *Frame 40, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 41: *Frame 41, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 42: *Frame 42, Episódio 01, 1ª temporada.*



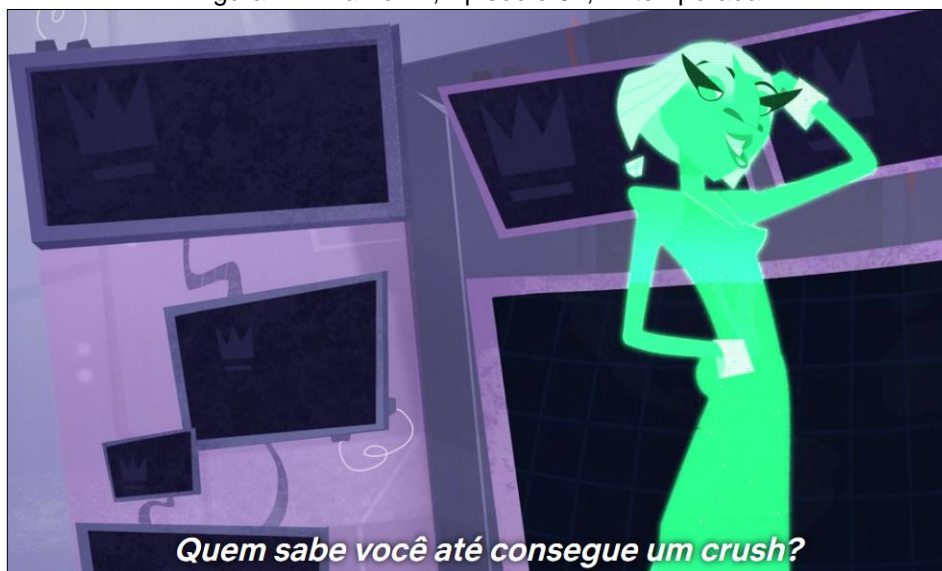
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 43: *Frame 43*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 44: *Frame 44*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 45: *Frame 45, Episódio 02, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 46: *Frame 46, Episódio 02, 1ª temporada.*



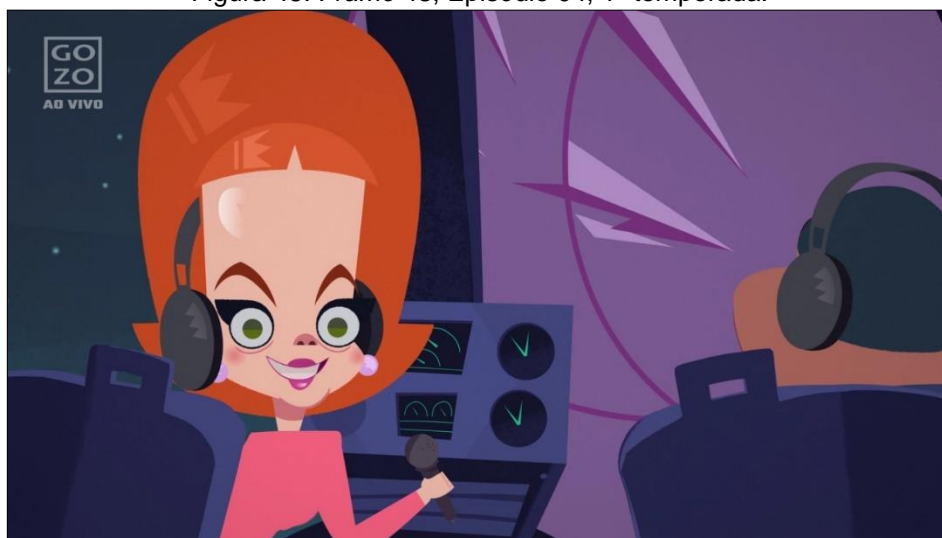
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 47: *Frame 47, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 48: *Frame 48, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 49: *Frame 49, Episódio 01, 1ª temporada.*



[Jezebel] *Bom dia, Guararanhém.*

Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 50: *Frame 50, Episódio 01, 1ª temporada.*



*O anúncio do show  
da cantora internacional Goldiva...*

Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 51: *Frame 51*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 52: *Frame 52*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 53: *Frame 53*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 54: *Frame 54*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 55: *Frame 55*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 56: *Frame 56*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 57: *Frame 57*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 58: *Frame 58*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 59: *Frame 59*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 60: *Frame 60*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 61: *Frame 61*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 62: *Frame 62*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 63: *Frame 63*, Episódio 03, 1ª temporada.



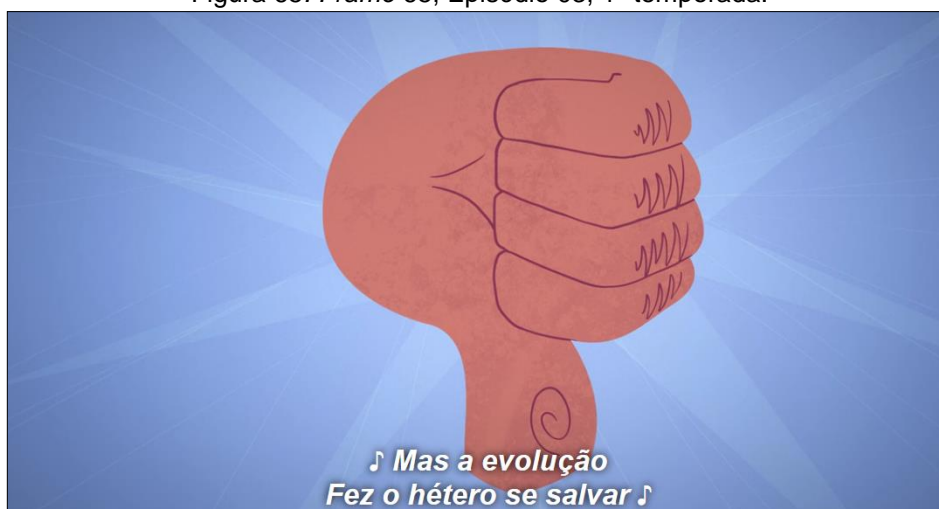
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 64: *Frame 64*, Episódio 03, 1ª temporada.



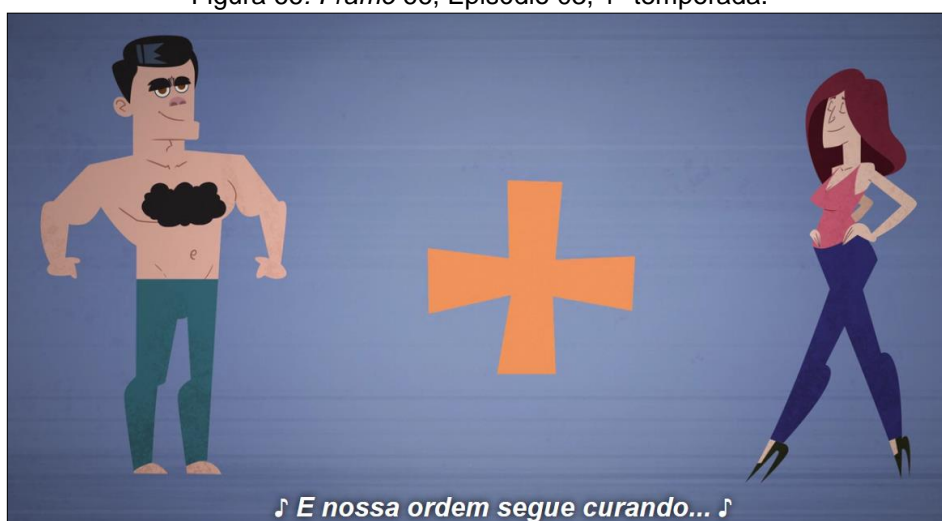
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 65: *Frame 65*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 66: *Frame 66*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 67: *Frame 67*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 68: *Frame 68*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 69: *Frame 69*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 70: *Frame 70*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 71: *Frame 71*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 72: *Frame 72*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 73: *Frame 73*, Episódio 03, 1ª temporada.





Figura 74: *Frame 74*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 75: *Frame 75*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 76: *Frame 76*, Episódio 03, 1ª temporada.



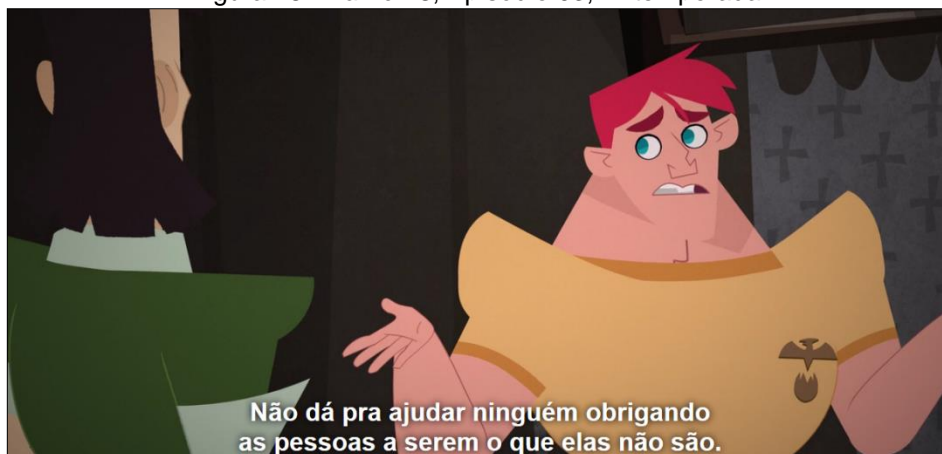
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 77: *Frame 77*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 78: *Frame 78*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 79: *Frame 79*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 80: *Frame 80*, Episódio 03, 1ª temporada.



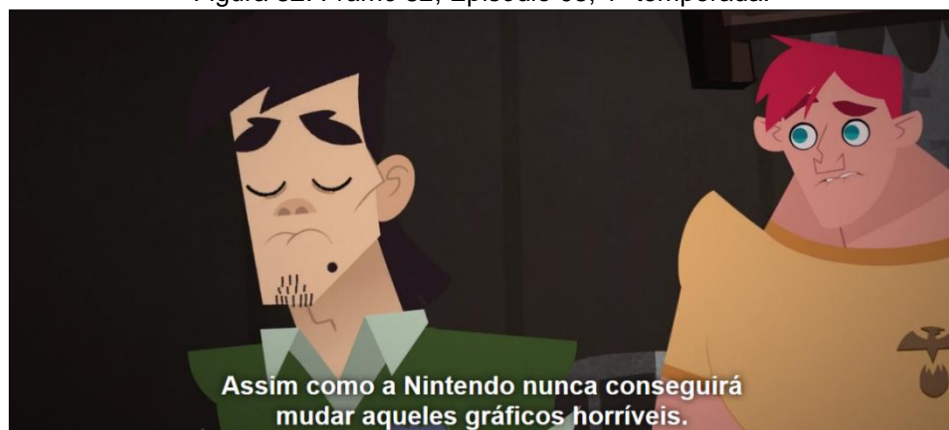
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 81: *Frame 81*, Episódio 03, 1ª temporada.



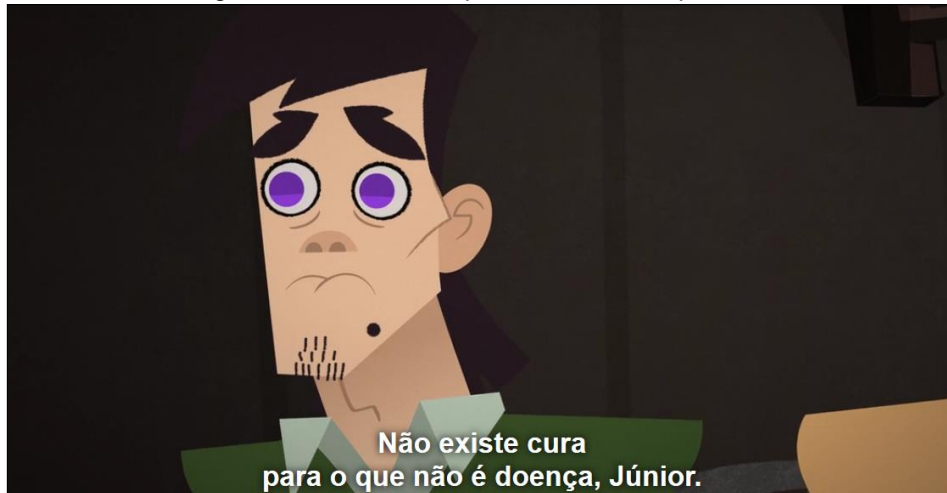
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 82: *Frame 82*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 83: *Frame 83*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 84: *Frame 84*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 85: *Frame 85*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 86: *Frame 86*, Episódio 01, 1ª temporada.



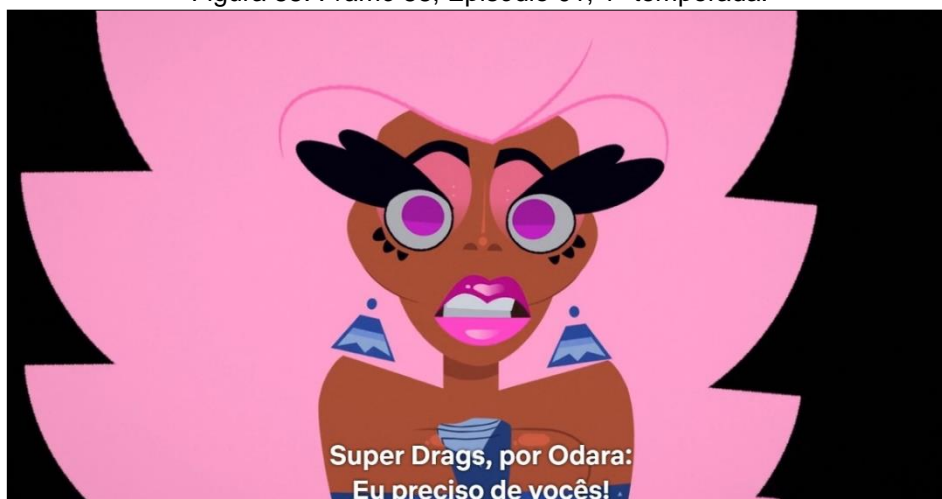
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 87: *Frame 87*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 88: *Frame 88*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 89: *Frame 89*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 90: *Frame 90*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 91: *Frame 91*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 92: *Frame 92*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

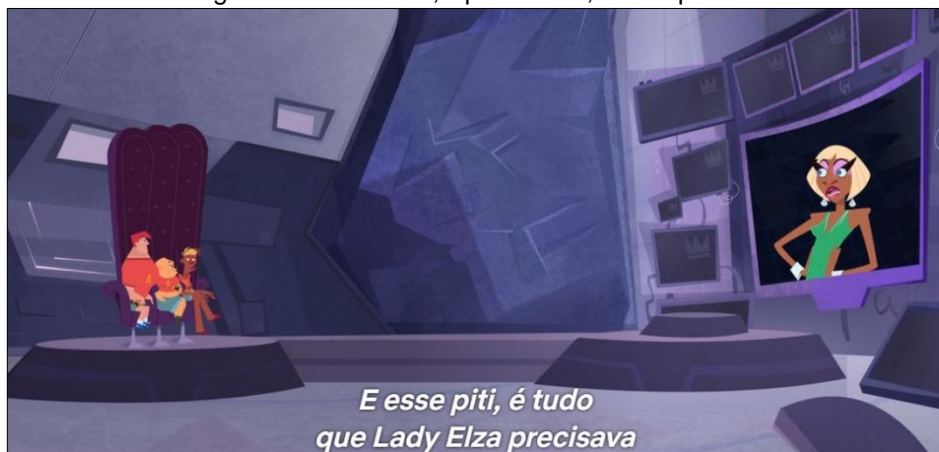
Figura 93: *Frame 93*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 94: *Frame 94, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 95: *Frame 95, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 96: *Frame 96, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

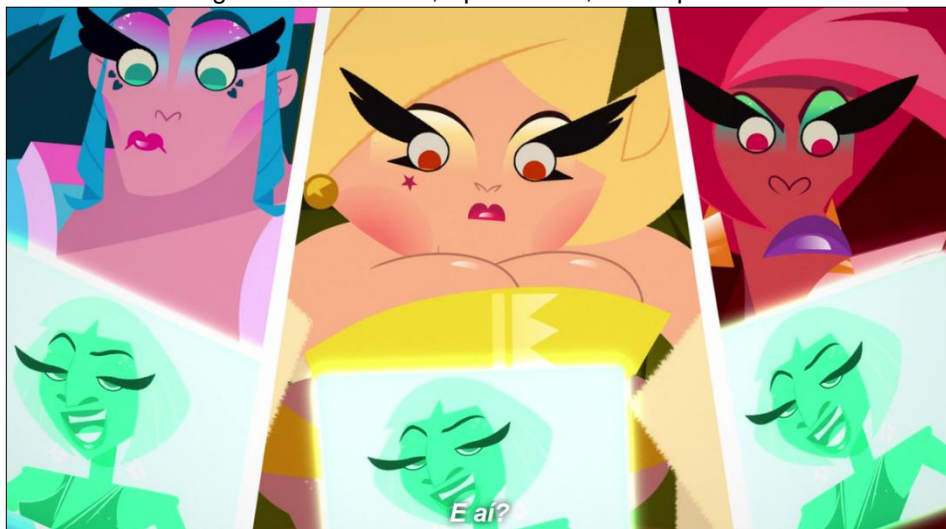


Figura 97: *Frame 97*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 98: *Frame 98*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 99: *Frame 99*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 100: *Frame 100*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 101: *Frame 101*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 102: *Frame 102*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 103: *Frame 103*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 104: *Frame 104*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 105: *Frame 105*, Episódio 03, 1ª temporada.



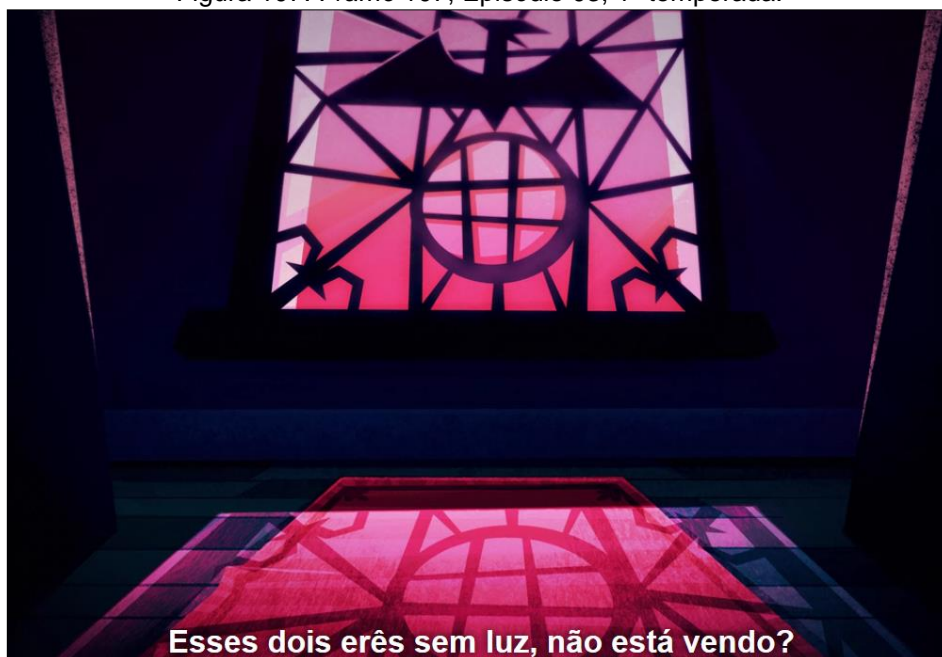
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 106: *Frame 106*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 107: *Frame 107*, Episódio 03, 1ª temporada.



**Esses dois erês sem luz, não está vendo?**

Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 108: *Frame 108*, Episódio 03, 1ª temporada.



**Ei! Seus erês! Acham que eu não marquei  
a cara de vocês não?**

Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 109: *Frame 109*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 110: *Frame 110*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 111: *Frame 111*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 112: *Frame 112*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 113: *Frame 113*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 114: *Frame 114*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 115: *Frame 115*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 116: *Frame 116*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 117: *Frame 117*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 118: *Frame 118*, Episódio 01, 1ª temporada.



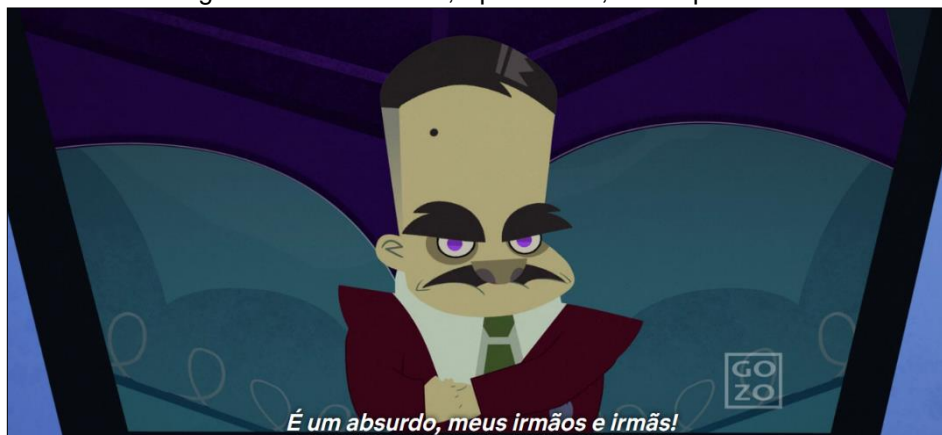
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 119: *Frame 119*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 120: *Frame 120*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 121: *Frame 121*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 122: *Frame 122*, Episódio 01, 1ª temporada.



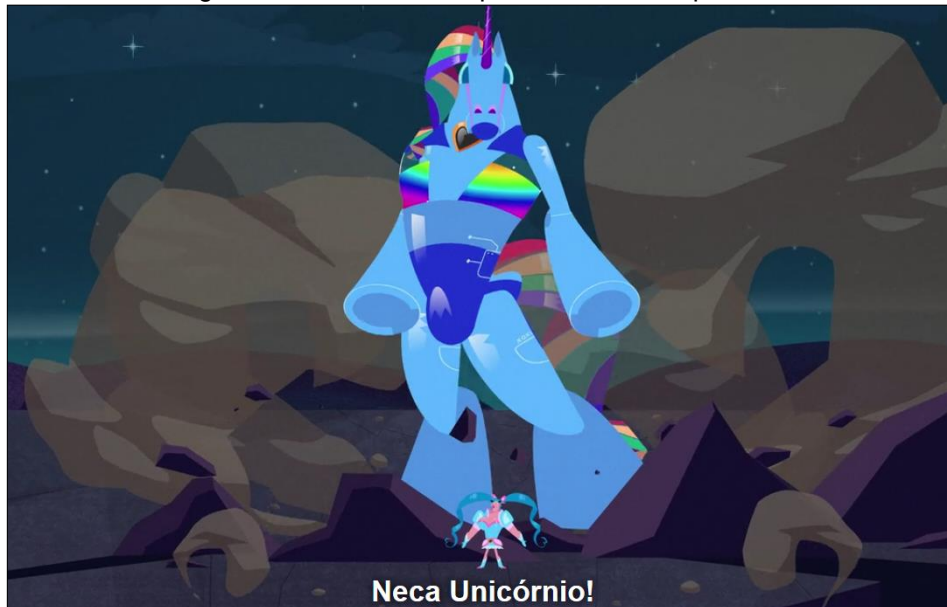
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 123: *Frame 123*, Episódio 01, 1ª temporada.



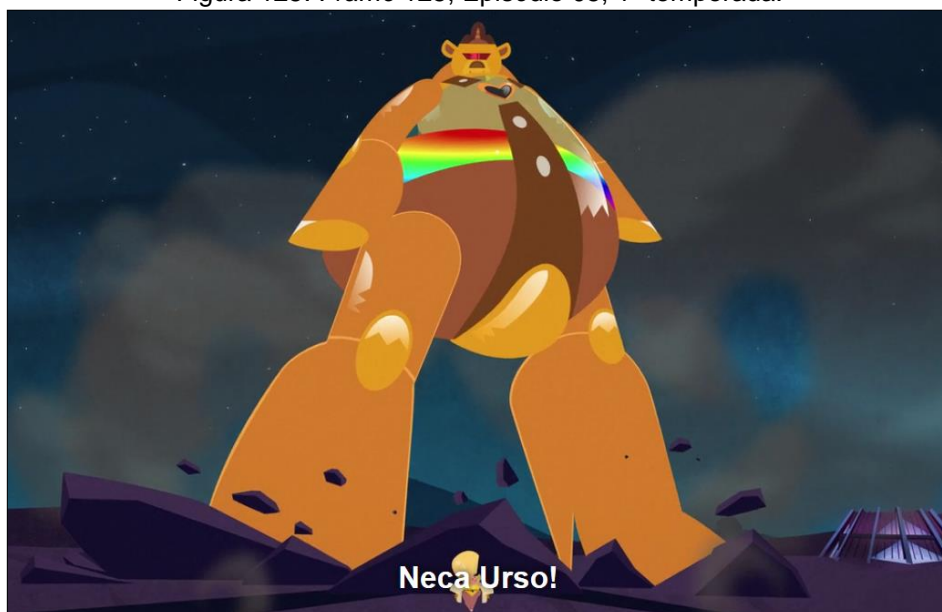
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 124: *Frame 124*, Episódio 05, 1ª temporada.



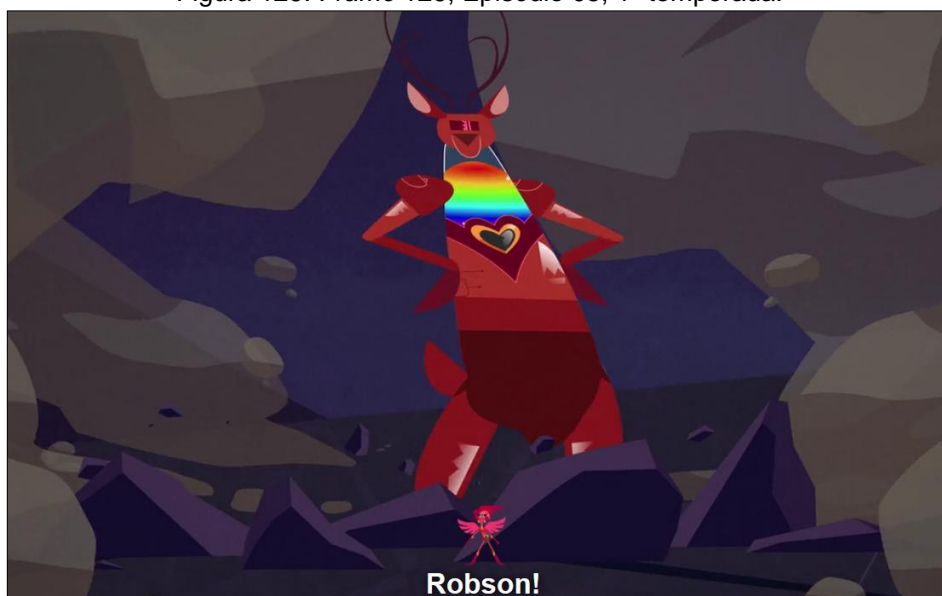
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 125: *Frame 125*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

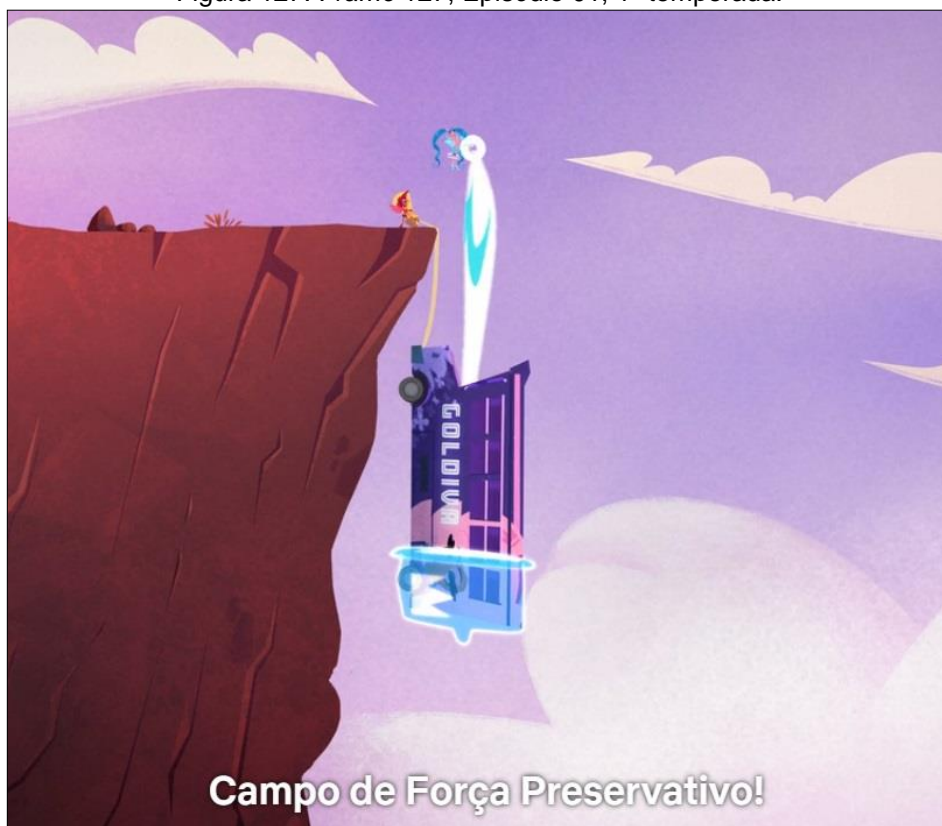
Figura 126: *Frame 126*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 127: *Frame 127*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 128: *Frame 128*, Episódio 05, 1ª temporada.



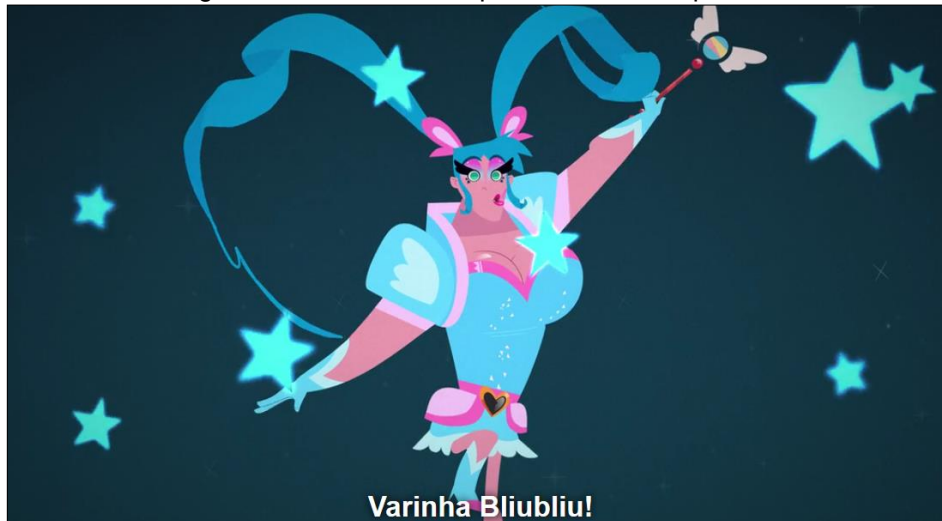
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 129: *Frame 129*, Episódio 05, 1ª temporada



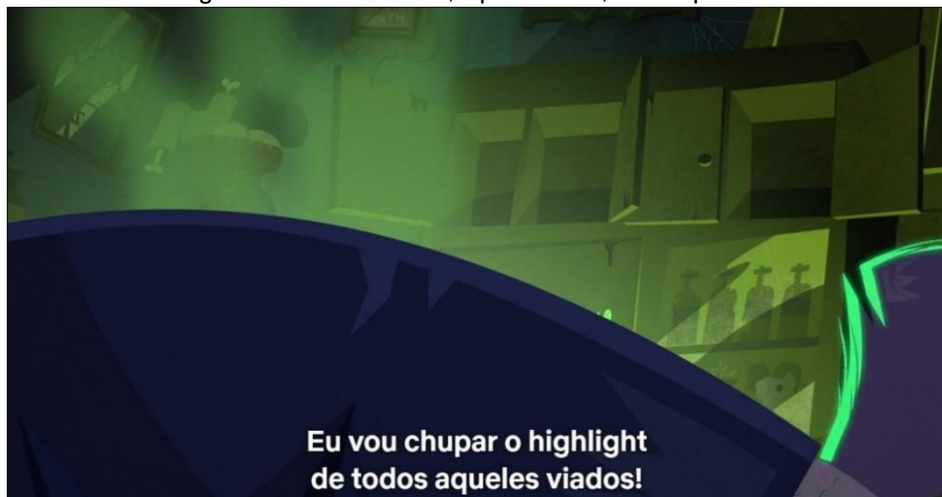
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 130: *Frame 130*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 131: *Frame 131*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 132: *Frame 132*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 133: *Frame 133*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 134: *Frame 134*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 135: *Frame 135*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 136: *Frame 136*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 137: *Frame 137*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 138: *Frame 138*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 139: *Frame 139*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 140: *Frame 140*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

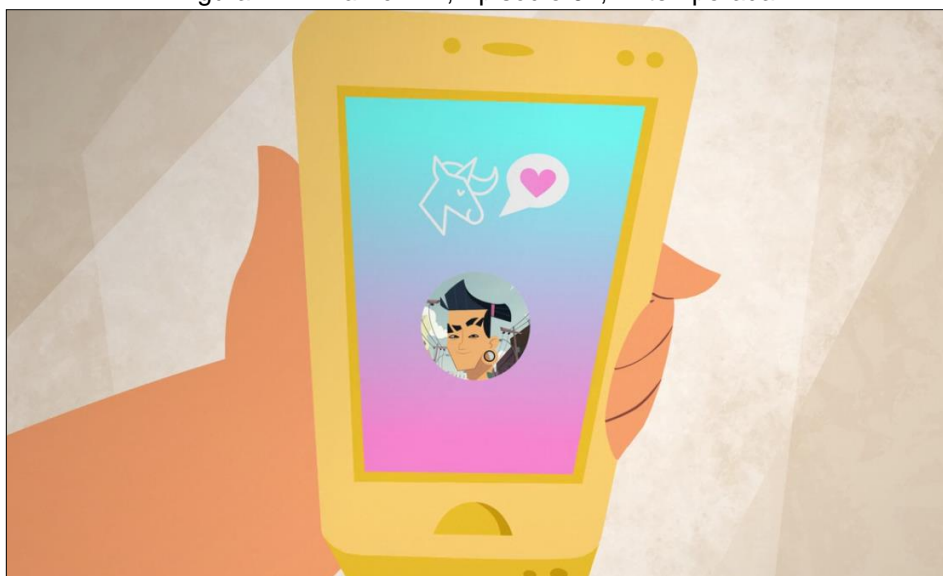
Figura 141: *Frame 141*, Episódio 03, 1ª temporada.



-[Patrick] É isso que a gente tava...  
-Caladas! Dild-O: introduza.

Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 142: *Frame 142*, Episódio 02, 1ª temporada.



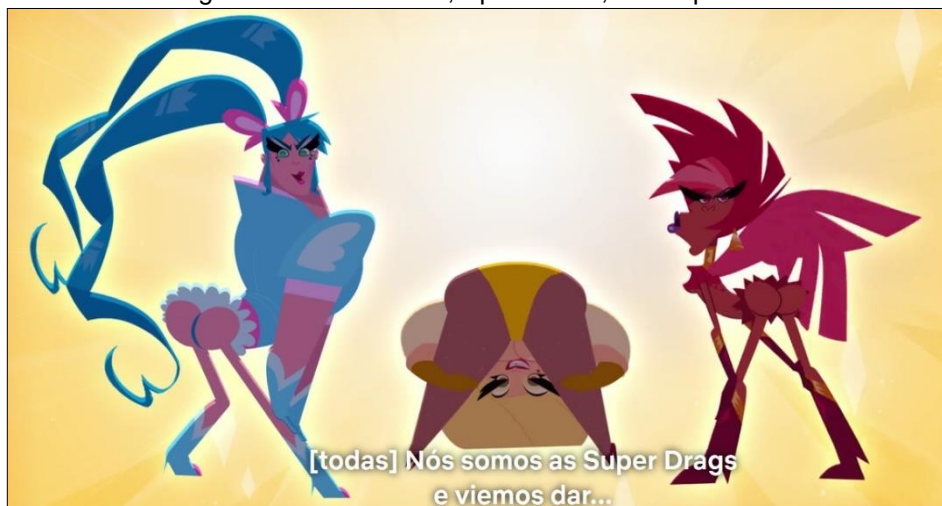
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 143: *Frame 143*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 144: *Frame 144*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 145: *Frame 145*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

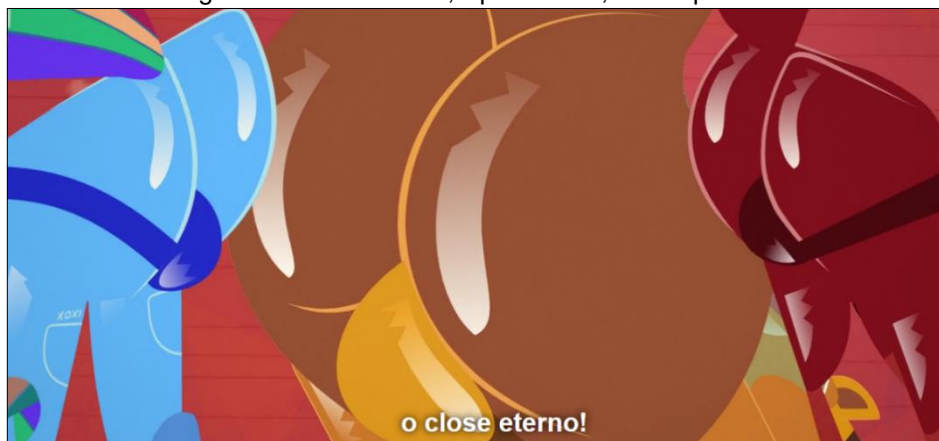
Figura 146: *Frame 146*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

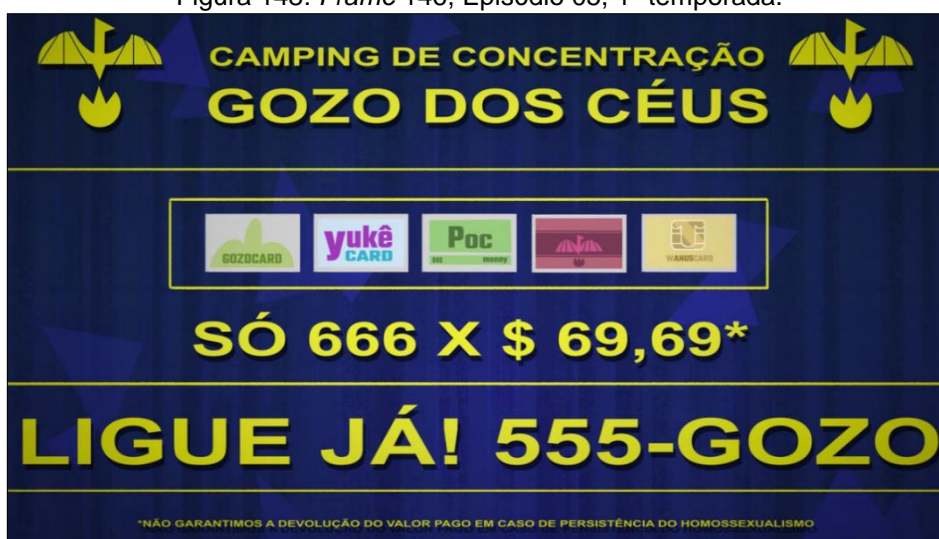


Figura 147: *Frame 146, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 148: *Frame 146, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 149: *Frame 149, Episódio 03, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 150: *Frame 150*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 151: *Frame 151*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 152: *Frame 152*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 153: *Frame 153, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 154: *Frame 154, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 155: *Frame 155, Episódio 03, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 156: *Frame 156*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 157: *Frame 157*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 158: *Frame 158*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 159: *Frame 159*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 160: *Frame 160*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 161: *Frame 161*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 162: *Frame 162, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 163: *Frame 163, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 164: *Frame 164, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 165: *Frame 165, Episódio 02, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 166: *Frame 166, Episódio 02, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 167: *Frame 167, Episódio 03, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 168: *Frame 168, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 169: *Frame 169, Episódio 03, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 170: *Frame 170, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 171: *Frame 171*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 172: *Frame 172*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 173: *Frame 173*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 174: *Frame 174, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 175: *Frame 175, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 176: *Frame 176, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 177: *Frame 177, Episódio 04, 1ª temporada.*



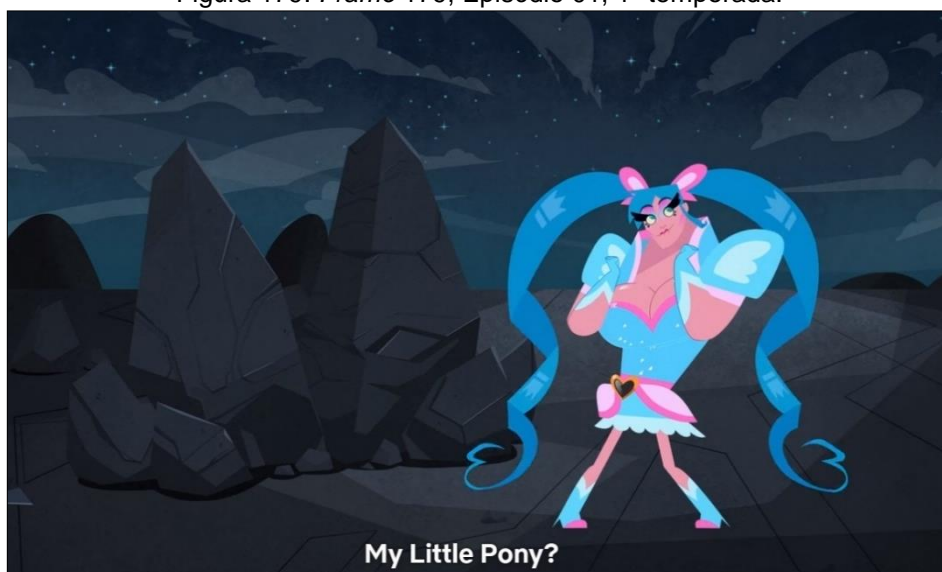
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 178: *Frame 178, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 179: *Frame 179, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

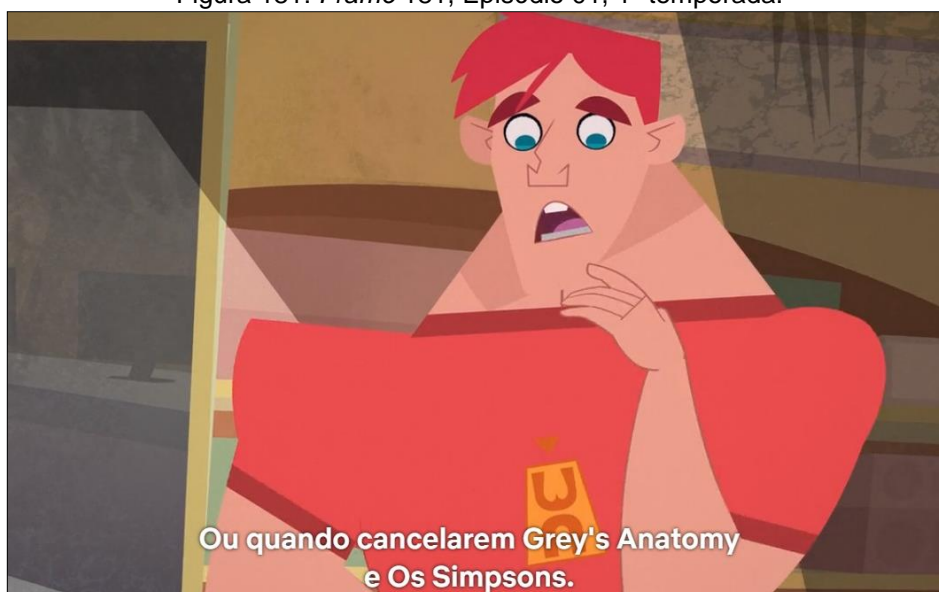


Figura 180: *Frame 180*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 181: *Frame 181*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 182: *Frame 182*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 183: *Frame 183*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 184: *Frame 184*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 185: *Frame 185*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 186: *Frame 186*, Episódio 03, 1ª temporada.



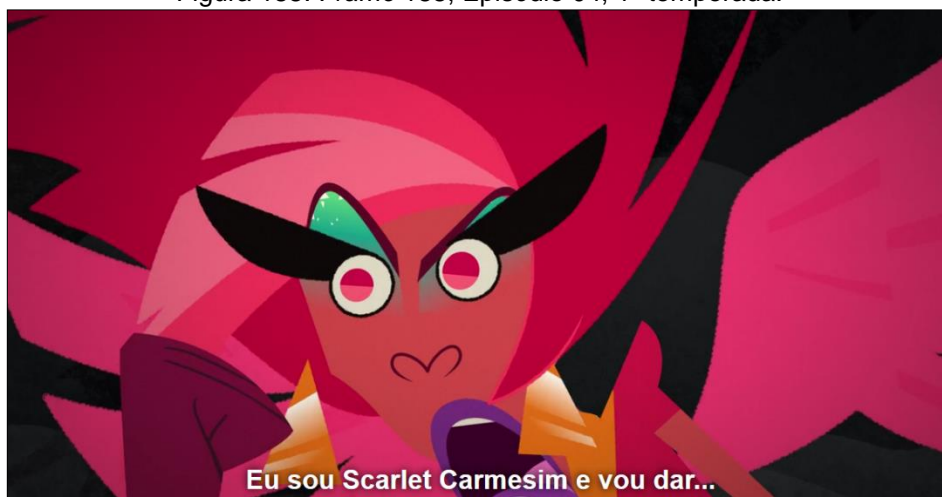
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 187: *Frame 187*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 188: *Frame 188*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 189: *Frame 189*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 190: *Frame 190*, Episódio 03, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 191: *Frame 191*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 192: *Frame 192, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 193: *Frame 193, Episódio 03, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 194: *Frame 194, Episódio 05, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 195: *Frame 195, Episódio 04, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 196: *Frame 196, Episódio 01, 1ª temporada.*



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 197: *Frame 197*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 198: *Frame 198*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 199: *Frame 198*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 200: *Frame 200*, Episódio 04, 1ª temporada.



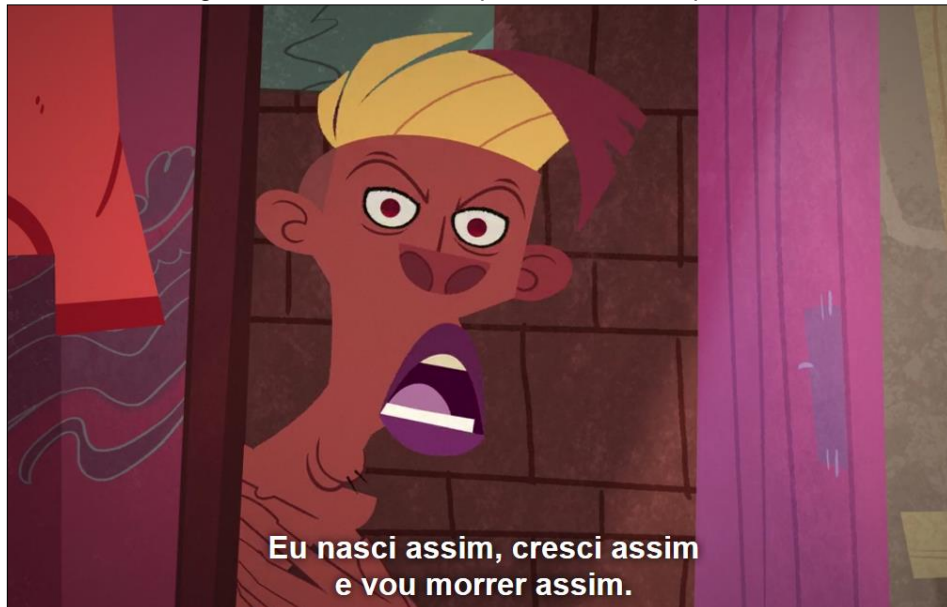
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 201: *Frame 201*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 202: *Frame 201*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

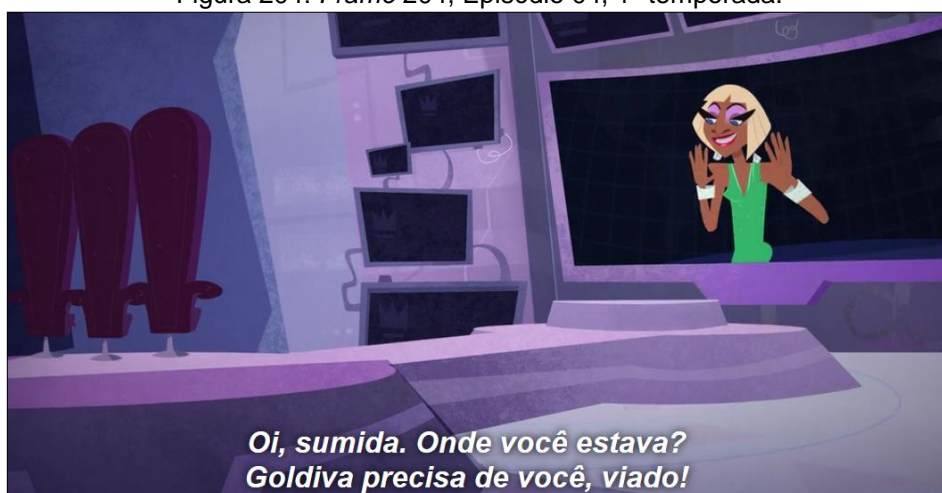
Figura 203: *Frame* 203, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).



Figura 204: *Frame 204*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 205: *Frame 205*, Episódio 02, 1ª temporada.



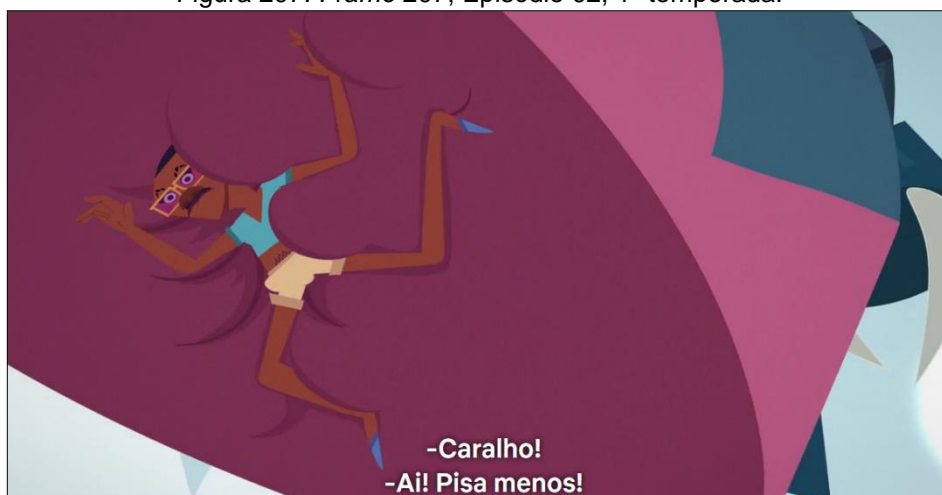
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 206: *Frame 206*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 207: *Frame 207*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 208: *Frame 208*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 209: *Frame 209*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 210: *Frame 210*, Episódio 05, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 211: *Frame 211*, Episódio 01, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

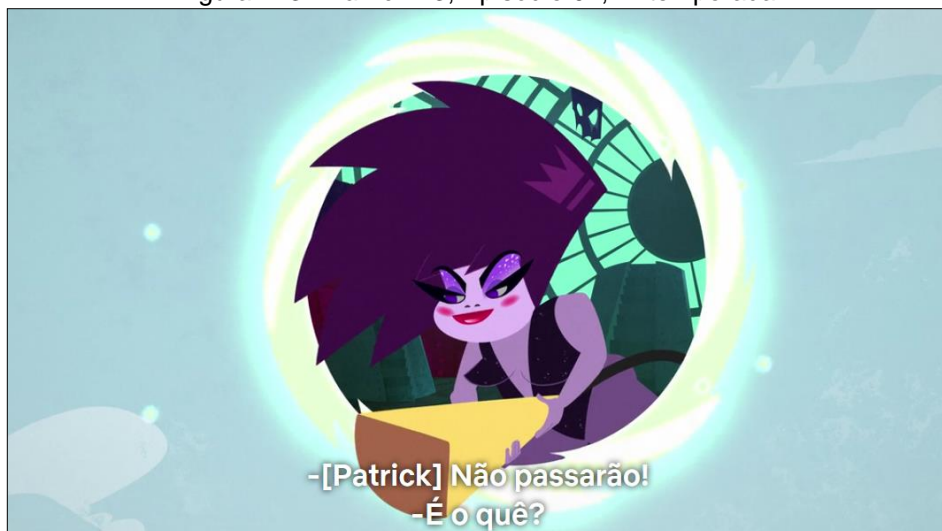


Figura 212: *Frame 212*, Episódio 04, 1ª temporada.



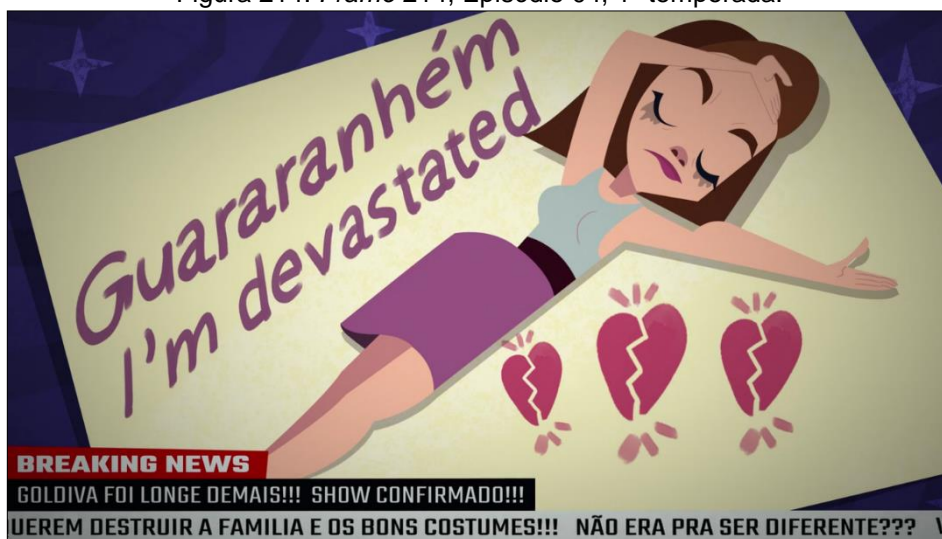
Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 213: *Frame 213*, Episódio 02, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 214: *Frame 214*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 215: *Frame 215*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 216: *Frame 216*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).

Figura 217: *Frame 217*, Episódio 04, 1ª temporada.



Fonte: Pereira & Mahanski (2018).